ИСКУССТВО КИНО 12

№12 **ДЕКАБРЬ 2015** www.kinoart.ru

КИНОПРОКАТ. РУССКАЯ ДОЛЯ_**5**

НЕПРЕРЫВНЫЙ ФЕЙСПАЛМ: РОССИЙСКИЕ СЕРИАЛЫ О ЗВЕЗДАХ_**71**

ДЖЕЙМС БОНД – ГЕРОЙ СЭМА МЕНДЕСА_**91**

Тбилисский открытый кинофорум. Долгое прощание_80

Прокат и российские фильмы – их отношения драматичны и непрозрачны, коллизии внутри этой сложной системы не всегда ясны даже профессионалам. От чего зависит и как определяется доля отечественного кино на наших экранах? На что она влияет? Каковы механизмы прогнозирования коммерческого успеха фильма и какова их эффективность? Какое место в киноиндустрии занимает прокатный бизнес и как он использует рычаги влияния на производство? Эти и многие другие аспекты актуальной проблемы показа российского кино в кинотеатре и за его пределами обсуждают эксперты в материалах рубрики «Здесь и теперь».

Анализу отечественных и зарубежных телесериалов посвящены рецензии «Репертуара». О русской идее в понимании авторов боевика «Дружина», призвавших в герои Александра Невского, чтобы выполнить госзаказ на патриотизм, пишет в «Комментариях» Максим Казючиц.

За рамки рецензий выходят и аналитические статьи о фестивалях «Волоколамский рубеж», «Киношок» и Открытый кинофорум в Тбилиси. Елена Стишова обобщает тяжелый опыт долгого прощания кинематографа бывших советских республик с их прошлым в составе СССР и освоением настоящего в новом историческом пространстве.

Сэм Мендес и его бондиана в интерпретации Антона Долина и режиссер независимого кино Бангладеш Мустофа Сарвар Фаруки в представлении Сергея Анашкина – в рубрике «Имена».

В «Публикациях» печатается окончание «Киноэлементов» Бориса Фрумина. Мы уверены, что эта работа – настоящее подспорье для тех, кто обучается (или обучает) сценарному и режиссерскому ремеслу.

В «Чтении» – сценарий «В тесном мире» Ольги Нагдасевой, выпускницы мастерской Юрия Арабова.

На обложке: Тбилиси

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **КИНОПРОКАТ. РУССКАЯ ДОЛЯ**
«Круглый стол» «ИК»

22 НИКОЛАЙ ЛАРИОНОВ
КАССОВЫЕ СБОРЫ: ТЕХНОЛОГИЯ ПРОГНОЗА

30 КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА, ЮЛИЯ ОВЧИННИКОВА, КРИСТИНА СИНЯПКИНА
КИНОПОКАЗ: НАСТРОЕНИЯ БИЗНЕСА

36 НАТАЛИЯ ГАЛКИНА
МАРКЕТИНГОВОЕ МЕНЮ

40 АЛЕКСАНДР ЛУЖИН
ЭФФЕКТИВНОСТЬ РЕКЛАМЫ КИНО НА ТВ

РЕПЕРТУАР

45 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
ВЫНУЛ НОЖИК ИЗ КАРМАНА
«Наемница», режиссер Дени Вильнёв

50 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ТРЕУГОЛЬНИК КАРПМАНА
«Палач», режиссер Вячеслав Никифоров

55 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ТРИ СЕСТРЫ ЧЕХОВ, ИЛИ УНЫЛАЯ ЖИЗНЬ ДЕВУШКИ-РЫБЫ
«Малышка из рыбной лавки», режиссер Ян Балей

60 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ЧЕМОДАН — ВОКЗАЛ — ОСВЕНЦИМ
Волоколамск-2015
«После Аушвица», режиссер Ян Соботка

КОММЕНТАРИИ

65 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ, ФОРМАТ СПОРТИВНЫЙ
«Дружина», режиссер Михаил Колпахчиев

РАЗБОРЫ

71 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
НЕПРЕРЫВНЫЙ ФЕЙСПАЛМ
Отечественные сериалы о знаменитых: «замочная скважина» ТВ

80 ЕЛЕНА СТИШОВА
ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ
Анапа-2015. Тбилиси-2015

ИМЕНА

91 АНТОН ДОЛИН
ГАМЛЕТ. ПРИНЦ ГАМЛЕТ
Джеймс Бонд глазами Сэма Мендеса

105 СЕРГЕЙ АНАШКИН
О ТЕЛЕВИЗОРАХ И МУРАВЬЯХ
Кино Бангладеш: Мустофа Сарвар Фаруки

ОПЫТ

115 БОРИС ФРУМИН
КИНОЭЛЕМЕНТЫ

ЧТЕНИЕ

133 ОЛЬГА НАГДАСЕВА
В ТЕСНОМ МИРЕ
Сценарий

160 Содержание журнала «Искусство кино» за 2015 год

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

4
6
6
5

КИНОПРОКАТ. РУССКАЯ ДОЛЯ

«Круглый стол» «ИК»

В дискуссии принимают участие Олег Березин, генеральный директор компании «Невафильм»; Ксения Леонтьева, ведущий аналитик отдела «Невафильм Research»; Мария Мухина, главный редактор «Бюллетеня кинопрокатчика»; Алексей Бырдин, генеральный директор ассоциации «Интернет-видео». Модератор — Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. У меня часто возникает впечатление, что в огромном, сложнейшем, плохо понимаемом пространстве российской киноиндустрии каждый видит лишь уголок своей профессиональной комнатки и никогда не думает о других пространствах функционирования кино. И прокатчики тоже, естественно, не очень переживают по поводу того, что происходит, например, с кинематографическими кадрами, с природой инвестиций, перспективами артмейнстрима, эволюцией телесериалов, гонорарами звезд. Видим какой-то кусочек кинематографа, не предполагая, что составляющих этой системы десять-пятнадцать, если не больше. Я имею в виду не только производственные мощности, количество кинозалов, участие государства на рынке, отношения с другими кинопродуктами, с картинами для фестивалей, с национальными блокбастерами и так далее. Как все эти элементы связаны, в каких пропорциях взаимодействуют – по деньгам, по структурам, по логистике. По всему. Это ведь еще и разные виды проката.

К сожалению, у нас нет анализа дистрибуции, кинопоказа. Какие там идут процессы? Нет серьезного разбора экономики продвижения: в каком она сейчас положении в России? Никто не думает о том, что происходит с девяносто двумя российскими кинофестивалями, какие там мутации, рейтинги. Никто не считывает значение критики, она становится элементом пиара и каким-то цехом, обслуживающим прокатчиков.

Я тут взял из прошлогоднего номера «Искусства кино» об итогах «Кинотавра» очень резкий текст Анны Гудковой: она говорит, что раньше молодые режиссеры не были такими трусливыми. Речь идет об авторах игровых картин короткого метра.

Киноиндустрия – это сложнейшая паутина из десятков, даже сотен элементов. Вы вот занимаетесь прокатом, а где-то отдельно в министерстве у Мединского сидят люди, которые распределяют деньги. И отдельно есть замечательный Александр Миндадзе, который не знает, как вернуть деньги своему инвестору, тот ведь ждал, что «Милый Ханс, дорогой Петр» непременно получит призы на международных фестивалях. Все это разные элементы плохо взаимодействующей системы, где, скажем, механизм возврата денег есть следствие политической системы.

Я вчера семь раз комментировал идею согласия прокатных фирм предоставить 20 процентов для показа отечественных лент. Всем им рассказывал, что один из главных элементов российской культуры – это хорошая отчетность перед инвестором. Именно в связи с этим у нас безмерно непрозрачная культура. Никто не знает, ни сколько мы произвели кирпичей, построили домов, ни сколько на самом деле продали билетов на российские картины.

Итак, что изменится, если вместо 18 процентов сборов на российском кино будет целых 20? Все опытные люди прекрасно осведомлены о том, что в советское время в кинотеатрах ежедневно составлялись «паспортички» (сейчас они электронные). Ставили утром в 9.30, скажем, «Короля Лира» Григория Козинцева, классика, народного артиста, лауреата Сталинских и Ленинской премий, и затем весь день шло американское «Золото Маккенны», а отчитывались, конечно, одним «Королем Лиром». Это и сейчас можно делать. Российское сознание невероятно креативно и с этой проблемой сумеет справиться. При том, что Улюкаев оказался западником и не разрешил вводить НДС на зарубежное кино.

Как вы оцениваете российскую индустриальную ситуацию? Что произошло в кинопоказе в последние годы? Как вы рассказали бы об этом кинорежиссеру? Вадиму Абдрашитову или Андрею Звягинцеву? Они в этом, наверное, не разбираются. Теперь вот еще и Год кино надвигается, будет много материалов, статистики, интервью… Какие в вашей сфере произошли мутации?

Олег Березин. За последние лет двадцать, наверное, произошел разрыв шаблона. Он как раз связан со всеми теми элементами кинематографии, о которых вы говорите. Понятно, что появление Интернета, блогеров, генераторов мнений и прочего меняет работу критиков и восприятие их текстов. Раньше ты открывал газету «Правда», читал рецензию и понимал, идти на фильм или не идти. Сейчас не поймешь: одни одно говорят, другие – прямо противоположное, третьи – еще что-то. И это, естественно, должно менять работу критика. Теперь он в той функции, которая была двадцать лет назад, уже не работает. Слишком

много мнений. Это касается и образования, и системы дистрибуции. В последнее время мы очень много говорим о том, что существуют миры, которые вообще друг с другом слабо пересекаются: кинотеатры и онлайн. Они живут в разных экономических ситуациях, хотя вроде бы говорим об одном и том же фильме, который должен либо так, либо иначе попадать к зрителю. Проблема в том, что столько всего изменилось – не только технологически, ментально, но и в обществе, что вся эта система развалилась на кусочки, которые не дружат между собой. Многие режиссеры живут старыми представлениями, не воспринимают того, что мир очень быстро меняется. Все уверены, например, что видео – это пиратство. Нет понимания того, что есть легальный рынок с невероятными объемами, с колоссальной потенциальной долей на нем российского кино.

Даниил Дондурей. Так вообще мало кто думает. Только профессионалы этой сферы.

Олег Березин. Прежние модели зарабатывания денег, которые были актуальны еще двадцать лет назад: вы сделали фильм, выпустили в прокат, собрали кассу, окупили все затраты и так далее, – сегодня не работают. Модели теперь абсолютно другие. Какие фильмы сегодня самые успешные? Не события – вроде того же пресловутого «Аватара», – а в так называемом среднем диапазоне? Те, что сняты «занедорого». В смысле рентабельности, если мы говорим про некий бизнес. Вложить в кино, снять и заработать деньги… Речь о дешевизне производства, но не результата. Просто мозгов надо больше вкладывать, а не говорить: вот, мы не можем конкурировать с Западом, потому что у нас нет таких спецэффектов.

Ксения Леонтьева. У меня есть очень красивый график: средняя наработка на копию регионального и обычного российского фильма.

Олег Березин. У нас есть куча штампов. Не можем конкурировать с Западом, потому что нет таких технологий, спецэффектов, многого другого. Хотя при этом мы, в принципе, можем снимать прекрасные фильмы, из всех спецэффектов используя только титры на игровом фоне. С одной стороны, все говорят, что важна история, а с другой – нет денег на ее воплощение. Это проблема тех же технологий – демократизация средств производства. Снять кино может любой. Сегодня нет фильтра, который мог бы отсеять и какого-то суперталантливого человека, но, с другой стороны, всегда задавал бы планку.

Даниил Дондурей. У нас киношкол несметное количество…

Мария Мухина. Но при этом есть проблема с образованием, с взаимосвязью между обучением и производством. Сейчас практически всему в нашем быстро меняющемся мире учиться приходится на практике. Я наблюдаю каких-то людей из отрасли, которые, чтобы постичь сегмент кинопроизводства, должны войти в него. И только тогда – изнутри – ты поймешь проблемы. Я как человек, который пытается писать об этих сферах, обладаю только теоретическими знаниями. До каждой детали приходится докапываться исключительно через

какие-то кулуарные разговоры. И все равно не имею о производстве в целом полного представления.

Мне кажется, у нас сейчас отрасль очень прецедентная. Все ждут успешных показательных примеров. Даже наблюдая питчинги в Фонде кино или где-то еще, мы регулярно это видим. Скажем, вышла «Легенда № 17», показала успешные результаты, и многие начинают говорить о том, что «теперь у нас работает спортивное кино». В этом году все ссылались на «Призрак» – теперь у нас есть детское кино. Вышла «Пиковая дама» – теперь можно снимать фильмы ужасов. А вопрос не в том, что у нас вдруг зритель захотел смотреть такое кино. Вопрос в содержании и качестве продукта, в маркетинге. Стараемся опираться на этот опыт, а это, видимо, свидетельствует как раз о нехватке практического образования.

Олег Березин. Рынок, который построен на повторениях, показал, что можно под Новый год выходить в прокат и собирать деньги. И теперь говорят: давайте под Новый год у нас будет просто битва. А летом вообще ничего нет. Почему летом ничего не выходит? Пройдет года два, начнут важные картины летом выходить, когда кто-нибудь первым заработает в это время много денег. Это шаблоны, стереотипы.

Даниил Дондурей. Основной заработок в последние годы для российской продукции – первые две недели января. Почему не в июле?

Олег Березин. Кто двигает индустрию и нас всех? Как раз те, кто эти шаблоны разрывает. Выходит продюсер Бекмамбетов с фильмом Левана Габриадзе «Убрать из друзей», в котором абсолютно все сделано по-другому. Года через два пойдут его клоны. У нас единицы тех, кто готов угадать… единицы наших российских Кэмеронов. Казалось бы, нет почвы, невозможно что-то сделать, а они раз – и выстреливают. И «Сталинград» в свое время был такой «выстрелившей» историей.

Мария Мухина. И «Хардкор» сейчас в плане международных продаж.

Олег Березин. Раньше, давным-давно, и после братьев Люмьер, и где-то в середине XX века, и далее средний ремесленник мог всю жизнь нормально прожить, реализуя свое ремесло. Новаторов у нас и тогда были единицы.

Даниил Дондурей. А как частная собственность? Конкуренция, желание обыграть конкурента? Талант всюду нужен, даже в райкоме КПСС.

Олег Березин. Когда мы говорим про Бекмамбетова, это человек, у которого, безусловно, есть талант. Или тот же Сарик Андреасян, несколько лет назад он вышел с недорогими комедиями…

Мария Мухина. У них есть талант маркетологов, которые понимают, что нужно вложить два миллиона, не больше, и производить именно комедии.

Даниил Дондурей. Подождите. Но у нас большая индустрия, мы производим 80 названий игрового кино…

Ксения Леонтьева. В прошлом году вышло 110. В 2013-м было 77…

Даниил Дондурей. Большая индустрия. Условно, 80–100 названий в год. У нас в телевизоре выходит примерно 450 названий продукции,

связанной с кино, – от 3,5 до 4 тысяч часов в год. Это огромная индустрия. Может, меньше, чем французская, но сопоставимая с английской, немецкой, итальянской, испанской.

Олег Березин. Что лежит в основе этих фильмов, придуманных так или иначе три-четыре года назад? С теми шаблонами, с теми представлениями о мире, которые были тогда. В нашей индустрии, не важно, в телевизионной или в кинотеатральной, таких визионеров, которые могут заглянуть за горизонт, угадать что-либо на три-четыре года вперед, единицы. И они «выстреливают». Ведь сегодня, задумывая фильм, который выйдет, условно говоря, в 2018 году, надо же понимать, куда идти с сегодняшними мыслями…

Даниил Дондурей. Про то, что военная хунта захватила…

Олег Березин. Не знаю, кто угадает, задумает идею, реализует ее в 2018 году и «выстрелит», но он победит, условно говоря. Однако ж 99 процентов авторов и продюсеров, понятно, возьмут те идеи, которые есть на рынке сегодня, и будут их клонировать.

Даниил Дондурей. Анна Гудкова подробно говорит – а она ас по питчингам – о том, что кинематографисты совершенно не рискуют… Страшные слова про молодых режиссеров она произнесла: «Мне кажется, что у них никогда ничего не болит. Нигде. Мне кажется, у них нет профессии, деловых и личных отношений, детей, нет родителей. И родины у них тоже нет. Потому что иначе все это можно было бы как-то увидеть за строчками». Ужас. Она пишет о том, что не может угадать возраст сценаристов, их жизненный опыт, их желания, их страхи, их надежды: «Вместо этого за текстом я всегда вижу включенный голубой экран с уже сегодня идущим сериалом».

Олег Березин. Вот об этом же и речь. Получается: легкодоступность средств, чтобы снимать кино. Даже система государственного

финансирования, в принципе, способствует этой легкодоступности. Сколько заявок приходит в тот же Фонд кино от людей, которые думают: а что, напишу-ка я заявку…

Даниил Дондурей. Подождите. Я – от лица оппонентов. Но ведь цензуры особой нет уж такой, как в ситуации с Миндадзе…

Олег Березин. Так от этого еще сложнее.

Мария Мухина. Есть внутренняя цензура.

Олег Березин. Когда цензура говорит, что нельзя, башка начинает думать: а что тогда можно? Как проскочить? А вот когда можно все… После V съезда кинематографистов у многих начался сдвиг головы. Когда стало можно все, многие растерялись.

Даниил Дондурей. Это худший страх, чем работа при моем «любимом» Суслове, когда было однозначно: «и это нельзя, и то нельзя».

Олег Березин. Мне кажется, система запретов, как ни парадоксально, стимулирует художника эти запреты обходить и оригинально высказывать свои мысли. Парадокс.

Мария Мухина. Хочу добавить про внутреннюю цензуру. Мне кажется, здесь есть положительные и отрицательные стороны. Читаешь заявки, допустим, присланные в тот же Фонд кино, и видишь желание людей получить государственные деньги и соответственно как-то их заслужить. И вот эта внутренняя цензура предлагает заявки на тему Крыма или каких-то политических веяний, которые сегодня обозначены как актуальные.

Олег Березин. Ты имеешь в виду заявку на фильм про папу Путина?

Мария Мухина. Чаще всего получаешь какие-то «залипухи», которые не гарантируют высокого качества. Но есть и плюс. На прокатные кинотеатры идет постоянное давление с точки зрения этой пресловутой «русской доли», о которой говорят уже на протяжении лет трех…

Даниил Дондурей. Отличный эвфемизм – «доля» как «часть» и «О, несчастная русская доля».

Мария Мухина. Если бы не было этой программы партии – «нам нужно поднимать русскую долю», – то все равно она подспудно существует. И кинотеатр, формируя расписание, при двух равнозначных ситуациях, возможно, выберет российский проект. И дистрибьютор все равно подумает о том, что в пакет, наверное, все-таки нужно взять какой-то российский фильм, даже если у него аллергия на отечественное кино.

Олег Березин. Это желание, условно говоря, быть толерантным и конъюнктурным.

Даниил Дондурей. Может быть, это связано с тем, что умное государство, действуя с одной стороны, и циничные продюсеры – с другой, допустили, чтобы государство было основным игроком на рынке инвестиций в эту сферу. Продюсеры могли сделать так, чтобы государство, как во многих странах, не имело бы 70 процентов по инвестициям, сколько оно имеет у нас, а 30 или хотя бы 50. Тогда развивались бы рынок, зрители и так далее. Сделать таким образом, чтобы такой доли Фонда кино и Минкульта не было. Тогда бы в голове не было этих заранее выращенных и довольно грубых желаний понравиться всем. Почему государство такой преобладающий игрок?

Олег Березин. Потому что эта система была выстроена еще нашим главным зрителем, Иосифом Виссарионовичем, и эта модель, в принципе, рабочая. И государству с его идеологической точки зрения выгодно ее сохранять. А игрокам рынка выгодно проявлять такую слабость, чтобы иметь этот мощный финансовый ресурс. Проще снимать кино при безвозвратной поддержке Минкульта…

Даниил Дондурей. …и деньги не возвращать, вместо того чтобы думать, как не разориться.

Олег Березин. …чем рисковать. Лучше снять за пять миллионов долларов при поддержке Минкульта и не рисковать своими штанами, чем снимать, условно говоря, за пятьсот тысяч, но взрывать весь рынок.

Алексей Бырдин. Я абсолютный дилетант в киноиндустрии, могу говорить об очень ограниченной ее части – дистрибьюторском бизнесе. У нас сейчас основными ролевыми моделями, кумирами значительной части молодежи являются либо люди, которые себя реализуют в какой-то политической, государственной деятельности, либо – что тоже в последнее время очень распространено – двадцатипятилетние миллиардеры, создающие какие-то технологические стартапы. Я ни разу не слышал, чтобы молодые люди хотели стать работниками киноиндустрии, продюсерами, прокатчиками, даже кинорежиссерами. Лифта, который бы в рамках каких-то рыночных условий мог упорного человека поднять в этой индустрии куда-то, я лично не вижу.

Олег Березин. Можно поспорить.

Алексей Бырдин. Есть Валерия Гай Германика, есть наверняка еще какие-то точечные примеры, но они не на слуху.

Ксения Леонтьева. Вообще, их немного, прямо скажем.

Мария Мухина. Это те, кто как раз работает по бизнес-модели. Можно сколько угодно критиковать тот же Enjoy Movies за качество, но они привлекают людей. Я знаю журналистов, которые закончили ВГИК, занимались кинокритикой, сейчас пришли к ним писать сценарии. Там берут на практику молодых специалистов, всегда нужны руки.

Алексей Бырдин. Да, но, в принципе, это не тренд. Ходил такой анекдот о том, что каждый официант в Голливуде – будущий сценарист. Огромное количество людей, понимая, какая это потрясающая, богатейшая индустрия, генерируют какие-то идеи, пытаются в актерство пойти, в режиссуру, сценарии писать, что-то там делать. Рынок мотивирует молодых все это делать. Появляется внутренняя конкуренция на всех уровнях, и качество содеянного в среднем растет. У нас нет рынка. Про онлайн-дистрибуцию я могу это со всей ответственностью сказать. Рынка, в понимании того, как у нас существует ритейл с сотовыми телефонами или картошкой, в российской онлайн-дистрибуции нет. Мы, этим занимающиеся, как несколько тефтелек, плаваем в огромном океане с пиратами и пытаемся каким-то образом выжить.

Даниил Дондурей. А кто должен был этот рынок создавать?

Алексей Бырдин. Его пытались создавать. В эти «тефтельки» вбуханы десятки миллионов долларов, в каждую.

Даниил Дондурей. Нет, по-настоящему, эффективно? Кто должен инициировать эту политику? Государство? Кто должен тут быть действующим лицом?

Алексей Бырдин. Онлайн-компании пытались оседлать естественно создающуюся технологическую революцию, когда у нас стало легко и без заторможенной картинки смотреть видео через Интернет. Что ты делаешь, когда у тебя появляется такая конъюнктура? Покупаешь права на кино, создаешь себе сайт, приложение под мобильные платформы и пытаешься на этом заработать либо по платной модели, либо по рекламной. Вот, собственно, как поднимались в свое время и Ivi, и TVzavr, и все сопричастные.

Но что произошло? Наряду с теми компаниями, которые так стартовали – это были стартапы в чистом виде, абсолютно высокорисковые истории, – параллельно на инфраструктуре, которую открыл «ВКонтакте», появились бесплатные видеохостинги, когда это стало не каким-то высокотехнологическим ноу-хау с огромным притоком инвестиций. Инвестиции, безусловно, были, но значительная их часть шла именно на права. Именно их – права – отказывались продавать, ставили заградительные минимальные гарантии, особенно мейджоры, потому что понимали, что это очень рискованная история, что может еще на пиратстве отразиться, повернуть в плохую сторону. А вот корпорации пиратства никого не спрашивали, просто где-то брали копии и прекрасно начинали продвигать сайты – «Смотрите онлайн бесплатно» или «Качайте торренты». На фоне того, что ряд психологических – в меньшей степени финансовых – барьеров склонял людей к выбору бесплатных вариантов просмотра, развитие легальной

модели затормозилось на уровне 2010–2011 годов. А у нас первый антипиратский закон, хоть какой-то минимальный инструмент появился, по-моему, в 2014-м, а последняя его версия – в мае этого года.

Все эти годы люди жили в полном бесправии. Представьте себе, если мы в офлайн уйдем. Вот у вас кинотеатр, вы там продаете билеты, а рядом стоит такой же кинотеатр, куда люди ходят бесплатно. Контент идентичный.

Даниил Дондурей. А кто, на ваш взгляд, должен был все это пробивать, менять, ускорять?

Алексей Бырдин. Сказать, что у меня нет претензий к правообладателям, я не могу.

Даниил Дондурей. Претензии у вас к Верещагину, Максимову, Бекмамбетову, Роднянскому?.. А они ведь огромные и сильные киты. И вы могли бы, договорившись человек пять-десять, что-то все-таки сделать, ситуацию переломить.

Алексей Бырдин. Но почему-то этого не произошло. Возможно, просто не хватило технических компетенций, понимания, как это делать…

Олег Березин. Ответ на этот вопрос простой: коррупция в чистом виде. Один очень известный в нынешние времена продюсер лет пять назад мне рассказывал, что, для того чтобы в каком-то регионе остановить неконтролируемый тираж на DVD, дело поднимают на уровень второго или третьего заместителя начальника управления ФСБ. Там решают, останавливать или нет. Знаменитая история: когда выходил «Ночной Дозор», если вы помните, пиратских дисков не было. И даже ходила такая байка: «А где этих пиратов найти?» Это была успешно контролируемая ситуация.

Алексей Бырдин. Хочу обратить ваше внимание на то, что в топ-100 российских сайтов не входит ни один легальный онлайн-кинотеатр. А пиратских сайтов тут – восемь!

Мария Мухина. Сейчас «Кинопоиск» презентует свой агрегатор легального контента.

Алексей Бырдин. Не уверен, что на посещаемости это отразится. «Кинопоиск» как был на каком-то своем определенном месте, так и останется.

Олег Березин. Имеется в виду топ-100 вообще сайтов? Или сайтов с кино?

Ксения Леонтьева. Первое место – «ВКонтакте».

Алексей Бырдин. Да. 17-е место – Rutracker, 21-е – Kinogo и так далее. Вот, собственно, весь цвет пиратства здесь представлен. Далее. Топ-20 российских сайтов в категории «Кино». Три информационных: «Кинопоиск», IMDb и «Кинотеатр», два легальных онлайн-кинотеатра: Ivi и Megogo. И 15 пиратских ресурсов. Это мировой объем денег, которые зарабатывают пираты.

Ксения Леонтьева. Или это упущенная выгода?

Алексей Бырдин. Упущенную выгоду очень сложно подсчитать, мы это понимаем. Примерно 220–230 миллионов долларов пираты зарабатывают глобально на украденном контенте. Не так много, но надо понимать, что это доля русскоязычного пиратства.

Даниил Дондурей. Не маленькая в мировом пространстве.

Алексей Бырдин. Да, тут есть чем «гордиться». Это легальный рынок цифрового медиаконтента, видео плюс музыка, онлайн-видеореклама, включая еще YouTube. Не все кино. И кажется, что на самом деле мы даже выигрываем по очкам. Но у них маржинальность 95 процентов.

Ксения Леонтьева. У них нет расходов?

Алексей Бырдин. Расходы есть на хостинг.

Даниил Дондурей. Но почему рынок сразу не захотел организоваться правильно, создать механизмы жизнеспособности? Почему начал ориентироваться на государство, химичить, воровать, быть непрозрачным? У нас, наверное, и в алюминиевой промышленности так же. Всюду. Но… куда смотрели наши мейджоры, вот эти пять-семь великих парней, которые в России заведуют кино…

Олег Березин. А что они бы сделали?

Ксения Леонтьева. У них есть РАПО.

Алексей Бырдин. У них действительно есть РАПО, Земченков[1].

Олег Березин. В 1991 году, вы помните, Американская ассоциация кинокомпаний (MPAA) вводила эмбарго на прокат голливудского кино в кинотеатрах. Ну и ничего. Категория *B* тогда захлестнула весь рынок. И всё.

Алексей Бырдин. Могу ошибаться, но, насколько я понимаю, РАПО достаточно плотно занимается камкордингом в кинотеатрах. Там постоянно ходят дяденьки с инфракрасными штуками. Что-то это дает. Они хотя бы периодически «расстреливают» прилюдно… Это тоже важный пласт работы. Но все что касается пиратства в онлайн – это просто история, к которой трудно подступиться.

Олег Березин. На самом деле, я думаю, ответ примерно там же, с чего мы сегодня начали. Это колоссальный оборот нелегальных денег. В свое время MPAA утверждала, что по объему денег кинопиратство равно обороту наркотиков. Только за это не расстреливают.

Алексей Бырдин. Думаю, все-таки поменьше. Рынок наркотиков явно больше, чем 230 миллионов долларов. Проблема в том, что они ущерба наносят куда больше: чтобы заработать рубль, из рынка вынимают 50!

Даниил Дондурей. А с кинотеатральным прокатом что происходит?

Олег Березин. В кинотеатральном сегменте тоже никаких правил нет. Действует то же самое правило сильного, причем не важно, это западный мейджор или российский. Выходит вот «Родина» Буслова, и «СТВ» такие условия ставит кинотеатрам, что они начинают рыдать. Говорят: мы готовы показать, но мы не можем отдать все сеансы под «Родину», готовы половину отдать.

Даниил Дондурей. Я не думаю, что у «Родины» огромный коммерческий ресурс.

Мария Мухина. Но огромные амбиции.

Олег Березин. Все кинотеатры понимают, что скоро Новый год и выйдут очередные «Богатыри». Это и есть рынок сильного. Почему умирает вся независимая дистрибуция в кинотеатре? Потому что она слабая.

1. Константин Земченков – директор Российской антипиратской организации (РАПО). – *Прим. ред.*

Ксения Леонтьева. В этом году ушли примерно десять прокатчиков, которые выпускали фильмы в кинотеатрах.

Олег Березин. Они же ничего не могут реально поставить на экраны. Проблема там начинается с того, что мы только что обсуждали. Количество фильмов растет, соответственно растет и общий информационный шум. Независимому кинематографисту, чтобы рассказать про свое кино, нужно вообще из штанов выпрыгнуть, чтобы о его работе только услышали.

Мария Мухина. Еще стоит сказать про закупочные цены. Я была в Торонто и попыталась мысленно купить пару фильмов. Играла в такую игру: ставила себя на место независимых байеров, которые пытаются привезти кино в Россию. Сейчас это сделать практически невозможно. Цены выросли, рубль упал. При этом договариваться там с продавцами очень сложно.

Ценник определяет ту сумму, которую нужно заработать здесь, а это невозможно. Если это не какие-то шальные деньги, не какие-то прочие ресурсы для закупок, то, в принципе, будучи нормальным, честным игроком, купить даже высоко оцененный критиками фильм невозможно. Либо его может взять в свой пакет мейджор, когда это какая-то сделка…

Даниил Дондурей. …как пристяжную лошадь…

Мария Мухина. …да, прицепом… либо альтернатива – выйти и разориться, как произошло сейчас.

Даниил Дондурей. Западным продавцам нельзя объяснить, что здесь сейчас происходят тяжелейшие мутации?

Олег Березин. С одной стороны, пытаются, а с другой – есть все-таки огромный риск общего недоверия к нашей стране. Даже в плане пиратства, прозрачности рынка. Эти мифы не исчезают в один момент,

они живы. Естественно, любой продавец пытается все свои и не свои риски заложить. Я не думаю, что в нашей стране хоть один независимый фильм превысил минимальную гарантию правообладателю.

Даниил Дондурей. Молодому, новому проекту трудно выйти на кинотеатральный рынок? Почти невозможно?

Мария Мухина. Да.

Олег Березин. Трудно, потому что это вопрос доверия, а не того, хороший он или плохой. Хотя если у него при этом будет рекомендация, условно говоря, Роднянского или других правильных профессиональных людей... Мы когда-то посчитали, что в тотальном переходе на «цифру» – в этой революции – дистрибьюторы и вообще производители фильмов глобально не участвовали. Кинотеатры это делали за свой счет. Но благодаря переходу на «цифру» дистрибьюторы уменьшили свои расходы с десяти процентов (в среднем) производственного бюджета на тираж копии до двух процентов. Дистрибьюторы говорят: «Ну мы же не себе в карман эти деньги положили. Мы практически на эту сумму увеличивали маркетинговые затраты».

Даниил Дондурей. Может, это и правда.

Олег Березин. Я даже верю в это. Судя по тому, сколько денег любой мейджор стал «вбивать» в рекламу, это, очевидно, так. Но в результате они тем самым задрали планку для независимых.

Даниил Дондурей. Здесь они открыли, а там – поставили тормоз.

Олег Березин. С точки зрения конкуренции они сделали правильно. Так задрали информационную планку, что теперь ни один независимый игрок, условно говоря, не может проскочить ее. Зритель вообще не знает об этих фильмах.

Ксения Леонтьева. Другой барьер создали. Один сломался, другой возник.

Олег Березин. Вроде бы переход на «цифру» действительно снижает барьер для выхода в прокат. Не надо копии печатать, все стоит копейки.

Но о том, что это повлекло за собой появление новых барьеров, которые только сейчас начинают осмысливаться и многие из которых даже не предвиделись, речи не идет. Здесь получается, что технологическое изменение повлекло за собой, грубо говоря, изменение в информационной доступности.

Даниил Дондурей. Но ведь все, о чем вы рассказываете, не во благо любящего кинозрителя. Вот в советское время в наш прокат выходило в год семь американских фильмов, а сейчас двести пятьдесят. Разница кое-какая есть.

Олег Березин. Понятно, что зависимость между увеличением количества экранов и кассовыми сборами очевидна: чем больше кинотеатров, тем выше сборы. Но вот что интересно: чем больше фильмов в прокате, тем меньше кассовые сборы. Зритель теряется…

Алексей Бырдин. Это классический маркетинг.

Олег Березин. Поэтому иногда лучше иметь семь фильмов и зритель знает куда пойти, чем иметь пятьсот семь и не знать, что посмотреть.

Даниил Дондурей. Вас, Олег, надо брать к Сталину на работу: помните, славный период «малокартинья» – создавалось тринадцать фильмов в год…

Олег Березин. Мы понимаем, что среди всего количества российских фильмов – тридцать приличных. С запасом я взял. Предположим, так. Вопрос: кто фильтрует остальные пятьдесят-шестьдесят?

Даниил Дондурей. Кстати, и у меня был страшный вопрос: а где пятьдесят фильмов? Для кого они? Куда исчезли? Что с ними происходит?

Олег Березин. Они слились, ушли в убыток.

Даниил Дондурей. Это что за мертвяк? Сотни названий за несколько лет.

Олег Березин. Это нормально. Это руда, отработка. Есть такой расхожий штамп, мы же сегодня и про шаблоны говорим. Вот вы снимете десять фильмов – из них три будут лучше остальных. Но кинотеатральный рынок не резиновый. И зритель тоже. Он не может столько смотреть.

Ксения Леонтьева. В прошлом году было выпущено 524 фильма, это релизы. Без альтернативного контента.

Олег Березин. Вот представьте – это полтора фильма в день. Как зритель должен их фильтровать?

Даниил Дондурей. Узнать что-то, открыть наш журнальчик.

Олег Березин. Вы представьте, сколько надо перечитать. Человек будет неделю читать, чтобы только выбрать что-то. А это уже проблема критики. Говорят, будущее цифрового мира – это рекомендательные сервисы.

Мария Мухина. Это то, что сейчас как раз пытается запустить «Кинопоиск».

Ксения Леонтьева. Уже лет десять эта проблема стоит.

Олег Березин. Вы опубликуйте свои десять фильмов, которые вас потрясли за последний год. И мне будет интересно узнать, что Даниила Борисовича потрясло, я пойду их смотреть.

Даниил Дондурей. Мы публикуем примерно 140 авторов в год, я их опрошу.

Олег Березин. Нет, нам столько не надо. Это будет шум, нереально. Если только вы их не отрейтингуете. В Фейсбуке популярна эта тема, когда, условно говоря, Сэм Клебанов или Рубен Дишдишян напишут про «десять, которые меня потрясли». В общем-то, я очень часто такую информацию куда-то копирую. Возвращаюсь к ней редко, но все равно она может быть полезна: для меня это показатель. Я знаю, скажем, пристрастия Сэма, его картину мира…

Даниил Дондурей. Вы ведь еще и лично знаете этих людей, а большинство их не знает.

Олег Березин. Для этого и была нужна «Кинопанорама».

Мария Мухина. Мы говорили о меняющихся технологиях, о настройке сервисов, сайтов. Это как при покупке фильмов через iPhone или Android, когда ты видишь, что рекомендовали твои друзья.

Олег Березин. Откуда идет волна недовольства кинотеатрами? В большинстве своем от тех 85 процентов фильмов, которые, по выражению Вадима Смирнова, являются «шлаком». Предположим, Иван Пупкин снял кино. Дистрибьютор ему говорит: фигня. Он: ну я тогда буду «самокатом» заниматься, сам буду прокатывать.

Мария Мухина. Но это ведь не проблема критики, это проблема букеров.

Олег Березин. Кинотеатры не хотят показывать российское патриотическое кино, фильмы про войну, потому что у них вышел «Мир Юрского периода» или там «Три богатыря–20». Они не берут ничего другого – под мейджора подписались. Букеры кинотеатров, которые берут или не берут фильмы, стараются этот «шлак» отсеять – становятся фильтром, который надо периодически промывать. Но при этом все шишки начинают сыпаться именно на кинотеатры. Чем хорош онлайн-сервис?

Алексей Бырдин. Там нет проблемы сеансов.

Олег Березин. Вывалил туда весь продукт, и кто скажет, что не взяли фильм в онлайн-сервис? А в кинотеатре могут не взять, там другая система дистрибуции.

Ксения Леонтьева. Но там возникает другая проблема: фильм не будут рекламировать…

Мария Мухина. При этом есть специализация кинотеатров. Если вы утверждаете, что у вас семейная аудитория, зачем тогда берете…

Олег Березин. Дифференцируйтесь. Рынок к этому придет. Мы пожили очень хорошо в модели, условно говоря, блокбастеров. Сегодня уже все набили шишки, говорят: всё, в этом направлении нельзя развиваться. Аудитория неоднородная: и по возрасту, и по пристрастиям.

Обратите внимание, зритель очень разный. Мы сегодня наконец пришли к этому пониманию. Сорокалетним надо одно, тинейджерам – другое, детям – третье, бабушкам – четвертое, а православным, или говорящим по-английски, или кому-то другому – тоже что-то свое… – каждому особое. Это циклы, о которых я уже писал в «Искусстве кино». В 1960-е годы было все то же самое. Когда рынок начал валиться вниз после 1969 года, стали популярны «Кинопанорама», «Советский экран», специализированные по жанрам кинотеатры. Произошла сегментация

зрителя, рынок начал искать свои ресурсы. Вот и сейчас, как грибы, появились новые «Пионеры», специализированные Дома кино, их скоро будет много.

Мария Мухина. Это связано еще и с тем, что по итогам форума и выставки «Кино Экспо» все говорят о демографическом спаде в возрасте тинейджеров. Но при этом осталось поколение «бума» 1986 года, они все еще ходят в кинотеатры.

Олег Березин. Самое главное в чем? Они еще и молодые родители. У них подросли дети.

Даниил Дондурей. Они и Сергея Сельянова с его анимационными блокбастерами кормят, и сами еще чего-то хотят.

Олег Березин. У них снова появилось время ходить в кинотеатры. Дети подросли, им семь-десять лет, их уже можно и дома оставить.

Мария Мухина. В крайнем случае, родителям сбагрить, а самим сходить в кино.

Олег Березин. Это первый момент. Второй – и детей можно в кино повести. Поколение нынешних тридцати-тридцатипятилетних родителей, которые сами по себе активные зрители, у которых есть опыт хождения в современный кинотеатр, и вот появились дети… Это поколение сегодня – основной генератор.

Для них это еще и элемент нормального времяпрепровождения, социальной привычки. У моего поколения (сорок пять – пятьдесят лет) такой привычки не сформировалось. Я научился обходиться без нее. А вот у поколения, которое в конце 1990-х увидело хорошие залы, звук, «Титаник», попкорн… эта привычка появилась.

Мария Мухина. Но для этой аудитории как раз тоже нужна фильтрация. Человек пойдет либо на дорогостоящий аттракцион, который есть смысл смотреть в кинотеатре, либо за качественным продуктом. Я сводила

свою подругу, которая редко ходит в кино, на того же «Стажера». Она его называла «фильмом про пенсионеров», но сказала мне «спасибо».

Олег Березин. Вопрос в том, кто будет этим фильтром, авторитетом?

Алексей Бырдин. Я хотел вам маленькую картинку нарисовать. Она абсолютно совпадает с теми тревожными тенденциями, о которых вы говорите: что кинотеатров много, а у зрителя всего два глаза, что на все фильмы места не хватит… Куда девать «шлак»?

У нас, на мой взгляд, идет чудовищная инфляция развлечений. Людям уже мало «Аватара», он должен быть в 4D, в 5D. Это как раз то, о чем только что было сказано. Всякие «смотрелки», добавление разных эффектов: дождя, запахов, ветра, качающихся кресел. Я больше чем уверен, что через четыре-пять лет картина будет выглядеть примерно следующим образом. У нас в первом кинотеатральном окне будут выходить фильмы-«смотрелки» уровня «Мстителей» плюс какое-то ограниченное количество топовых драм, не важно, российского производства или иностранного, плюс какие-то комедии – те самые «сливки», которые не «шлак».

После этого сразу, без перерыва, у нас включается второе окно, где все идет онлайн. И там – без всяких привязок к сеансам, каким-то лимитам – есть все, что вы хотите. За счет того, что там действительно есть хорошая рекомендательная система, возможны нишевые подборки, не теряются узконишевые фильмы, артхаус или хорроры. Человек всегда найдет возможность посмотреть что-то, что ему нравится. Там 4К-качество, всевозможные устройства, хоть утром, хоть вечером, можешь скачать или переслать другу.

Олег Березин. Нет. В кинотеатре будет идти свое кино, а в онлайне – свое. Ну какой у тебя «Эверест» в онлайне?

Алексей Бырдин. Пардон, на 100-дюймовой, 4К- или 8К-панели или на домашнем проекторе – еще как пойдет.

Олег Березин. Ну, может, пойдет, если в очках смотреть.

Алексей Бырдин. Не забывайте, что производители этих устройств тоже почувствовали запах крови – увидели, что кинотеатры ослабели, решили, что в домашних условиях сумеют сделать все то же самое, что в публичных залах. И даже, может, без очков. И не за космические деньги. Они очень сильно покушаются на тех, кто ходит в кинотеатры. С нашей помощью.

Олег Березин. Да, я согласен. Системы домашнего просмотра могут отобрать фильмы, которые рассчитаны только на восприятие на большом экране. IMAX делает системы для дома… Но они не смогут отобрать коллективный просмотр, социальное общение.

Даниил Дондурей. А что вы скажете по поводу лауреатов «Золотого медведя», «Золотой пальмовой ветви», «Золотого льва»? Их куда деть?

Олег Березин. Это разновидность рекомендательного сервиса.

Мария Мухина. Когда я была на пресс-показе «Прогулки», то подслушала разговор букеров, в частности московского кинотеатра «Соловей». Медведев говорит, что у них все замечательно, они к баннеру «Великой

красоты» довешивают несколько каких-то новых. Но «Великая красота» – это фильм 2013-го? И она у них все еще идет. Точно так же, как в свое время был рекорд с «Амели». Есть площадки, которые правильно агрегируют свою аудиторию.

Ксения Леонтьева. Не надо открывать консерваторию в каждом селе.

Даниил Дондурей. В России четырнадцать городов с миллионным населением. Кроме Москвы.

Олег Березин. Я на своей лекции «Когда умрут кинотеатры» пришел к заключению, что кинотеатры станут уделом финансовой и интеллектуальной элиты.

Мария Мухина. Как театры сейчас?

Даниил Дондурей. Как английский клуб, куда едут раз в неделю. В «каретах»-мерседесах… Хороший ужин. Изысканное окружение…

Олег Березин. Я привел фразу Умберто Эко, который говорил, что в библиотеки надо пускать только тех, кто понимает книги. Вот то же самое будет и в кино. Тем, кто может понять пятнадцать слоев смысла фильма на большом экране, и можно будет туда ходить.

Алексей Бырдин. В кино будут ходить, как в дорогой ресторан или как в театр. Сейчас театр и опера, по-моему, уже как раз в том статусе. Но при этом есть еще и стадионы, где происходят разного рода зрелища. И «смотрелки» будут как раз таким масс-маркетом в чистом виде. Наподобие суперфутбола или концертов мировых звезд. ◆

Николай Ларионов

КАССОВЫЕ СБОРЫ: ТЕХНОЛОГИЯ ПРОГНОЗА

Прогноз кассовых сборов (или эстимейт) – необходимость как для продюсеров, так и для кинопрокатчиков. Первым нужно возместить производственный бюджет (собрать в прокате как минимум в два раза больше его общей суммы, поскольку 50 процентов уходит кинотеатрам). Вторым – сформировать затраты на выпуск (обычно объем рекламной кампании составляет 20–30 процентов от предполагаемых кассовых сборов). Прогнозируют и кинотеатры, выбирая из нескольких новинок проката те, что способны продемонстрировать максимальную заполняемость кинозала.

В профильном индустриальном журнале «Бюллетень кинопрокатчика» прогнозы появились в апреле 2009 года – по меркам даже нашей молодой киноиндустрии (перешагнувшей рубеж в 300 кинозалов и годовые кассовые сборы свыше 100 миллионов долларов только в начале нулевых) это небольшой срок. Что говорить про США, где в открытом доступе есть подробнейшая статистика кассовых сборов начиная с 1980 года. И все же за прошедшие шесть с небольшим лет прогнозирование бокс-офиса стало неотъемлемой частью существования отрасли, и уже кажется, что оно существовало всегда. Теперь, чтобы получить финансирование Фонда кино, продюсер обязан указать предполагаемые кассовые сборы, а дистрибьютор в интервью тому же «Бюллетеню кинопрокатчика» каждый вторник оценивает результаты прошедшего уик-энда – насколько бокс-офис новинки совпал с его ожиданиями-эстимейтами.

Прогнозирование кассовых сборов сводится к подбору правильного фильма-аналога (референс). Сложность этого метода заключается в том, что у каждого нового фильма может быть достаточно много таких аналогов с большим разбросом фактических кассовых сборов.

Например, для картины «Он – дракон» один аналитик назовет референсом фильм «Битва титанов» (кассовые сборы – 730 миллионов рублей), а другой – «Прекрасные создания» (кассовые сборы – 123 миллиона рублей). Точность прогноза определяется как раз сужением этой «вилки» до конкретной цифры одного-двух фильмов с близкими результатами. Для этого нужен инструментарий – критерии прогнозирования. Большинство из этих критериев невозможно свести к цифровому значению, поэтому даже у голливудских студий нет формулы, которая бы на разных этапах с неизменной точностью высчитывала будущие кассовые сборы.

Понятно, что киноиндустрия, как и спортивные соревнования, как бы ни делали их предсказуемыми своими коэффициентами букмекеры, многих тем и привлекает, что предполагает неожиданные результаты. Большие успехи зачастую случаются *вопреки референсам*, как это было в Голливуде с «Титаником», «Пиратами Карибского моря», «Гладиатором», «Спасением рядового Райана» и «Снайпером», а у нас – с «9 ротой», «Елками», «Легендой № 17» и «Горько!». И все же перечисленные фильмы – это исключения из правил, ставшие невероятно успешными вопреки сюжетам и жанрам, благодаря крайне высокому качеству для массовой аудитории и попаданию в настроение зрителей. И даже у этих исключений в полной мере работали многие ныне используемые критерии прогнозирования.

К критериям этой профессиональной деятельности относятся: 1) наличие бренда (известный первоисточник – книга, оригинальный фильм, комикс, телесериал, видеоигра и т.д.), 2) привлекательность логлайна или high-concept (пресловутое «что, если…»), 3) жанр, 4) целевая аудитория, 5) универсальность и доступность, 6) название, 7) аналог фильма по сюжету, 8) актуальность и соответствие последним трендам кинопроката, 9) зрелищность и приоритет просмотра на большом экране в кинотеатре, 10) оригинальность, 11) событийность, 12) популярность актерского состава и в отдельных случаях режиссера, 13) опыт дистрибьютора, 14) качество рекламных материалов (постер, трейлер, телевизионные ролики), 15) объем рекламной кампании, 16) дата выхода, 17) рейтинги ожидания в Интернете, 18) формат росписи (количество экранов и сеансов) и, разумеется, самое главное, 19) качество фильма для массовой аудитории, которое в эпоху стремительного распространения информации через социальные сети сказывается на результатах проектов уже в первый уик-энд. Как бы ни изощрялся прокатчик, скрывая недостатки в продвижении картины.

Половина из этих критериев формируется еще до начала съемок, так что оценить кассовый потенциал можно на самом раннем этапе, хотя наиболее точным прогноз (от 70 до 85 процентов) получается примерно за полтора месяца до выхода фильма в прокат, когда имеются все рекламные материалы, понятна конкуренция по дате и можно подобрать наиболее точный фильм-аналог по кассовым сборам.

Среди перечисленных критериев нет новых или неожиданных факторов – *все они давно известны*. Тем не менее кинематографисты далеко не всегда учитывают именно совокупность всех составляющих успеха, а не ее определенную часть. Взять хотя бы название. Согласно социологическим исследованиям, каждый двенадцатый зритель принимает решение о выборе фильма непосредственно перед кассами кинотеатра. Первый контакт – его название на плазмах касс. Желательно, чтобы название было емким и запоминающимся и при этом намекало зрителю о жанре, в идеале транслировало сюжет и конфликт. Поэтому российские офисы голливудских студий придумывают такие локализации, как «Мужчина нарасхват», «Третий лишний», «Девушка без комплексов», «В активном поиске» и т.п. Названия российских фильмов очень часто отторгают зрителя от покупки билета, вызывают недоумение. Смысл названия становится понятен только после просмотра картины целиком.

Любопытно, что идея одного из самых прибыльных фильмов в новейшей истории российского кино «Горько!» появилась у продюсеров из названия – емкого, яркого и сразу же транслирующего тему – «про свадьбу». Дальше возник так называемый high-concept – паре нужно провести две свадьбы в один день: народную и гламурную. Концепт фильма усиливала и стилистика мокьюментари, до этого успешно сработавшая в сериале «Реальные пацаны». Но чтобы телевизионный формат и гэги в стиле YouTube адекватно воспринимались на большом экране, создатели переместили действие в эффектные локации юга страны, изображение сделали ярким и сочным, а монтаж – динамичным. Поэтому зрители на уровне видеоряда не воспринимали игровое кино телевизионным, как это очень часто случается с российскими драматическими и комедийными картинами. Целевая аудитория фильма была максимально широкой – свадьба привлекала огромную женскую аудиторию, пьянка и разборки – мужчин, а отношения новобрачных и родителей делало его актуальным не только для зрителей восемнадцати–тридцати пяти лет, но и старше.

Главной звездой проекта стал Сергей Светлаков, тизерный трейлер с участием которого был показан в кинотеатрах на мартовские праздники, то есть еще за полгода до выхода в прокат. Но, естественно, главным фактором успеха «Горько!» стало его зрительское качество (на фокус-группах фильм положительно оценивали свыше 79 процентов респондентов). Одобрительные рецензии большинства кинокритиков и полемика киноманов и зрителей в социальных сетях способствовали возникновению столь важной событийности.

В итоге кассовые сборы первого уик-энда (223 миллиона рублей) увеличились не на *стандартный множитель 2-2,2*, а в 3,6 раза – 811 миллионов рублей! Успехам способствовала и дата: через две недели после выхода максимально успешного и драматичного «Сталинграда» (с прикрепленным к нему трейлером, в результате договоренностей после летнего Кинорынка между продюсерами

Александром Роднянским и Тимуром Бекмамбетовым) и без сильных конкурентов среди голливудских фильмов. На региональную аудиторию (у российских фильмов доля сборов Москвы снижается с привычных 30 до 20 процентов) произвели эффект узнаваемости героев, музыкальное сопровождение и эмоциональная составляющая. Режиссер Жора Крыжовников использует этот набор и в своей следующей картине – «Самый лучший день».

Сейчас уже недостаточно снять качественное зрительское кино и надеяться, что оно само найдет путь к зрителю. Слишком высокой стала *конкуренция между кинопоказом и остальными видами досуга*. Одна часть потенциальной аудитории предпочитает видеоигры, другая – многочисленные зарубежные сериалы, третья – телевизор, в избытке предлагающий отечественный контент, причем его популярность год от года растет (см. рейтинги шоу «Голос», сериалов «Кухня», «Физрук», «Мажор», «Молодежка», «Измены» и других). Плюс к этому появляются нишевые кабельные телеканалы, смартфоны и «паблики» социальных сетей. Учитывая, что цена на билет в кино для большинства россиян остается высокой, в прокате *выживает сильнейший* – как правило, большое голливудское кино. А российские фильмы, даже в определенном смысле событийные (как, например, «Неадекватные люди» или «Дурак»), добирают свое большей частью в Интернете, монетизация которого все еще несравнима с рынком DVD в начале нулевых.

Очень многое для успеха фильма решается на этапе коммуникации продюсеров с дистрибьютором, поэтому чем раньше она случается, тем выше вероятность удачного проката. Яркий пример правильной «упаковки» фильма – «Легенда № 17». Главной сложностью картины была спортивная составляющая. Естественно, каждый зритель знал, что покупает билет на фильм про хоккеиста. Но на уровне названия, постера и трейлера дистрибьютор и продюсеры не педалировали тему хоккея, продавая легендарного человека (в исполнении Данилы Козловского – на фоне успеха «ДухLess»), который, чтобы добиться победы для себя и страны, должен преодолеть трудности, конфликт с системой и наставником. Был и обратный пример – фильм «Матч» с Сергеем Безруковым, где тема футбола была заявлена уже в названии и программе продвижения проекта.

Для прогнозирования сборов крайне важно понимать, насколько широка целевая аудитория фильма, претендующего на большой кассовый успех. Согласно исследованиям, наиболее лояльно к российскому кино относится женская аудитория старше двадцати пяти лет. Существует стереотип, что в отечественных кинотеатрах фильмы смотрят только школьники и студенты, но со времен выхода «Дозоров», во многом вернувших моду на просмотр российских фильмов в кинотеатрах, прошло десять лет. За это время аудитория, естественно, повзрослела, поэтому сейчас на вечерних сеансах можно отметить преобладание аудитории старше двадцати пяти. В этой связи: когда российские

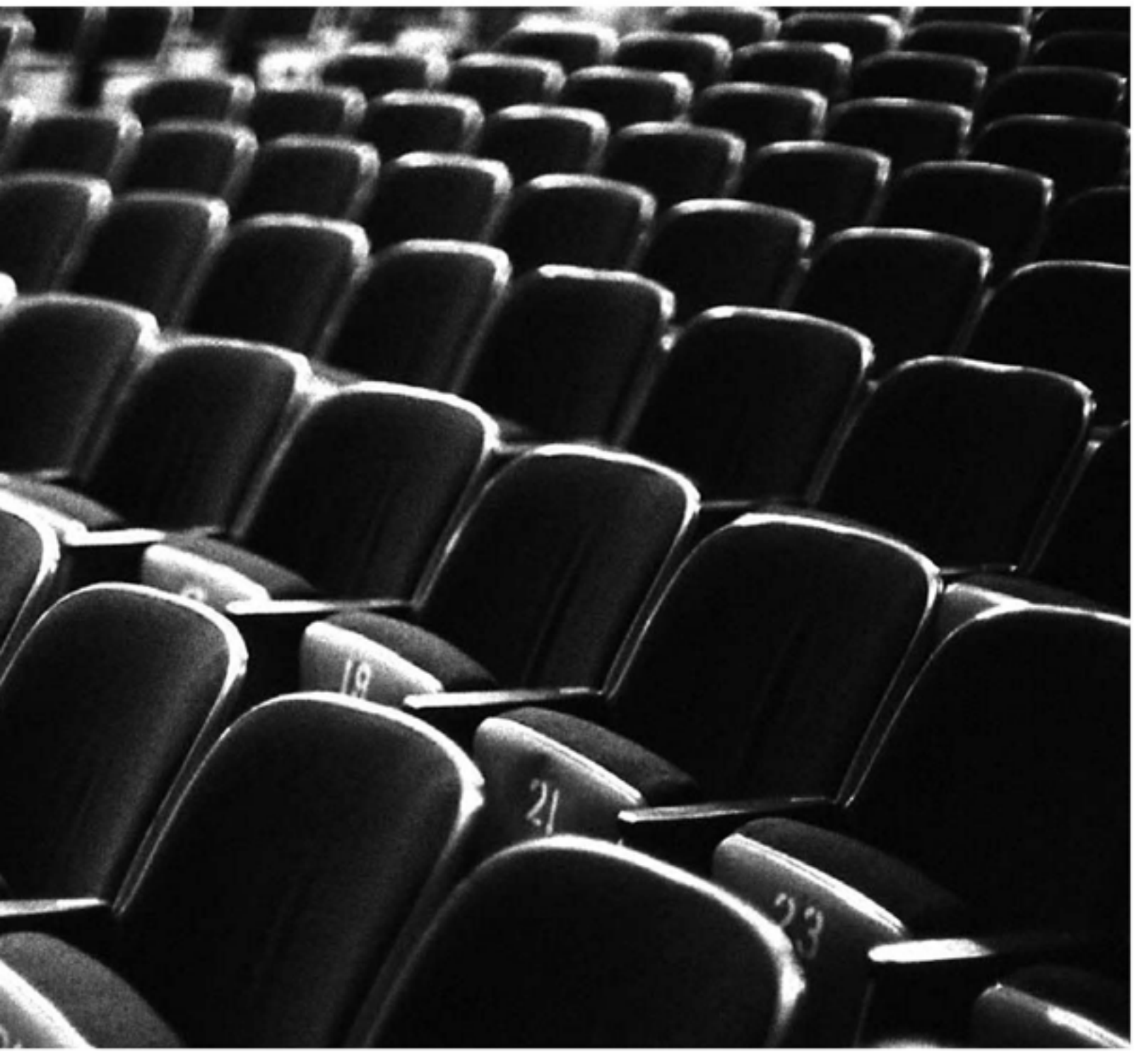
продюсеры снимают кино для школьников и студентов («Выпускной», «Неуловимые», «Он – дракон» и другие), то они значительно сужают вилку своих потенциальных кассовых сборов. Есть и обратные примеры, когда фильмы интересны только зрителям старше тридцати лет («Мужчина с гарантией», «Игра в правду», «Отель «Мэриголд»: Лучший из экзотических» и т.п.), что тоже предполагает определенный потолок посещаемости.

Для успешного результата лучше всего работает *синергия разных поколений*, как это случилось в одном из «спящих хитов» осени «Стажере». Тандем Роберт Де Ниро и Энн Хэтэуэй привлек как студенток, так и взрослую аудиторию. Точно так же на все возрастные сегменты работала российская франшиза «Елки». Причем в продюсерском проекте Тимура Бекмамбетова действие происходило в нескольких крупных городах страны, что также максимально расширяло аудиторию с точки зрения успеха проката картины в регионах – каждому хотелось увидеть свой город на большом экране.

Один из первых критериев прогнозирования – бренд – подразумевает нечто известное и популярное, лежащее в основе фильма. Будь то

кинофраншиза (сиквел, римейк, спин-офф), книга, комикс, сериал, видеоигра, ток-шоу (Comedy Club, «Голос»), парк аттракционов («Пираты Карибского моря»), игры («Морской бой», «Трансформеры», «Бросок кобры», «Лего», «Мафия»), а также известные исторические личности или события. Бренд зачастую формирует замысел. А зритель уже по названию и логлайну считывает, про что фильм, знаком ли он с этой историей и хочет ли увидеть ее интерпретацию на большом экране. Вместе с тем бренд не заменяет все остальные критерии успеха проекта. Поэтому могут быть два фильма про Валерия Харламова с принципиально разной степенью интереса среди зрителей, два фильма за один год про Белоснежку или Геракла с отличающимися кассовыми сборами или провальный сиквел успешной оригинальной ленты.

О кризисе оригинальных идей в современном Голливуде говорят уже давно. В нулевые годы в североамериканском прокате на 199 успешных фильмов – преодолевших рубеж кассовых сборов в 100 миллионов долларов – приходится 54 сиквела, 14 римейков и 40 экранизаций. Лишь *половина* тех лент, что становятся прокатными хитами, *поставлена по оригинальным сценариям*. Для сравнения: в 90-е годы на 140 кассовых



рекордсменов пришлось 19 сиквелов, 12 римейков и 16 экранизаций. В тот период оригинальными сюжетами могли похвастаться две трети прокатных хитов. За одно десятилетие доля успешных оригинальных фильмов снизилась с 66 до 46 процентов.

В 2001 году на экраны всего мира вышли две крайне успешные экранизации: «Гарри Поттер и философский камень» и «Властелин колец: Братство кольца», задавшие в Голливуде моду на адаптацию бестселлеров с элементами фантастики, в первую очередь для подростков и семейной аудитории. Однако успеха добились далеко не все последовавшие экранизации, претендовавшие на франшизность. Если у «Хроник Нарнии» и «Перси Джексона» вышли продолжения, то «Золотой компас», «Звездная пыль», «Эрагон», «Драконий жемчуг: Эволюция», «Восход тьмы», «Спайдервик: Хроники», «Там, где живут чудовища», «Ученик чародея», «Седьмой сын» остались без сиквелов.

В 2008 году американский прокат покорили «Сумерки». К нам рекорды пришли только ко второй части этой франшизы, заработав в первый уик-энд больше, чем «Терминатор-4» за все время проката. Но вслед за «Сумерками» провалились такие молодежные экранизации про «избранных», как «Орудия Смерти: Город костей», «Прекрасные создания», «Академия вампиров» и «Гостья». Низкие прокатные результаты последних трех проектов привели к тому, что один из старейших независимых дистрибьюторов России компания «Вест» оказалась на грани закрытия. При этом успеха добились насыщенные экшном и потому более универсальные с точки зрения своей аудитории «Голодные игры», «Дивергент» и «Бегущий в лабиринте».

Высоких кассовых сборов в нулевые и 10-е добивались экранизации не только в жанре фэнтези и фантастики, но и, например, детективы: «Код Да Винчи», «Девушка с татуировкой дракона», «Исчезнувшая», фанфик «Сумерек» и одновременно парафраз эротических триллеров 90-х – «50 оттенков серого». Преимущественно на женскую аудиторию рассчитаны многочисленные экранизации романов Николаса Спаркса, хитами проката стали «Дневник Бриджит Джонс», «Дьявол носит Prada», «P.S. Я люблю тебя», «Шопоголик», «Ешь молись люби», «Виноваты звезды».

В России с экранизациями современной литературы сложнее, хотя в нулевые был определенный всплеск адаптаций благодаря произведениям Сергея Лукьяненко («Ночной Дозор», «Дневной Дозор») и Бориса Акунина («Турецкий гамбит», «Статский советник»). Фантастические и исторические фильмы требуют большого бюджета, поэтому российские продюсеры не всегда готовы рисковать с экранизациями в данных жанрах, особенно учитывая результаты «Запрещенной реальности» и отчасти «Волкодава» и «Обитаемого острова».

В сегменте современной реалистической прозы, перенесенной на экран, были как удачи («Generation П», «ДухLess», «Географ глобус пропил»), так и фильмы, прошедшие в прокате скромно («Про любоff», «Рейдер», «Чужая», «Похороните меня за плинтусом», «Синдром

Петрушки»). В любом случае российской киноиндустрии явно не хватает бестселлеров, экранизации которых были бы востребованы массовым зрителем. У продюсеров нет широкого выбора, поскольку в книжных магазинах наибольшей популярностью пользуются женские детективы, а престижные литературные награды получают романы, рассчитанные на ограниченный круг читателей и еще менее значительный сегмент посетителей кинотеатров. Поэтому кинокомпании чаще всего обращаются к классике – к произведениям Гоголя (два суперхита проката «Тарас Бульба» и «Вий»), Пушкина (современная версия «Дубровского») и Бунина («Солнечный удар»), хотя адаптации знаменитых романов прошлого более востребованы на телевидении («Жизнь и судьба», «В круге первом», «Герой нашего времени», «Доктор Живаго», «Бесы», «Идиот», «Золотой теленок» и другие).

Для прогнозирования кассовых сборов помимо инструментария в виде критериев необходима *большая насмотренность жанровым кино* (для правильного подбора референса по сюжету), постоянный мониторинг кинопроката и маркетинга (рекламы как внутри кинотеатров, так и на ТВ и в Интернете), анализ изменения зрительских предпочтений, наблюдение за трендами в смежных с кино областях (музыка, литература, телевидение).

В итоге любой аналитик/критик/продюсер – это прежде всего зритель, который хочет посмотреть кино на большом экране за деньги (а не на пресс-показе или премьере) или выбирает альтернативный досуг. Задача прогнозиста – понять и сформулировать, почему он сам и условный массовый зритель – житель Москвы и небольшого города в провинции – принимает то или иное решение о посещении кинотеатра, где не всегда комфортно, зачастую дорого и куда, в принципе, далеко и долго добираться. Что его привлекает или, наоборот, отталкивает от просмотра конкретного фильма? Задача сложная и неблагодарная, но очень востребованная. ◆

Ксения Леонтьева, Юлия Овчинникова, Кристина Синяпкина

КИНОПОКАЗ: НАСТРОЕНИЯ БИЗНЕСА

В осеннем опросе предпринимателей в сфере российского кинопоказа приняли участие 70 респондентов: представители 18 федеральных, 9 региональных, 18 местных киносетей и 25 независимых кинотеатров. Таким образом, охват выборки составил 56 процентов кинозалов (41 процент кинотеатров).

Количество	Охвачено киносетями, принявшими участие в опросе	Всего в РФ на 01.11.2015	Охват от общероссийской численности, %
кинотеатров	486	1176	41
кинозалов	2172	3889	56
городов с кинотеатрами	238	526	45
регионов	70	85	82
федеральных округов	9	9	100

Помимо традиционных вопросов о посещаемости в текущем и будущем году мы спросили респондентов о влиянии экономического кризиса на доходы и кадровую политику кинотеатров. Еще одной актуальной темой осени 2015 года стало соглашение с Фондом кино о добровольном выделении квот для демонстрации российских фильмов, в связи с чем мы попытались выяснить, как представлены сейчас российские фильмы в кинотеатрах, каково субъективное мнение показчиков о результатах проката.

Индекс настроения

По результатам опроса большинство (54 процента) кинопоказчиков сочли осеннюю посещаемость удовлетворительной, 21 процент назвали ее плохой, 24 – дали положительную оценку. При этом участники опроса уточняли, что в сентябре посещаемость была очень низкой, а в октябре и начале ноября рынок восстановился. В итоге по сравнению с отрицательным значением – как в сентябре 2015-го, так и в ноябре 2014-го (-21 процент) – текущее положение кинотеатров значительно улучшилось.

Лишь 9 процентов кинопоказчиков уверены в том, что посещаемость зимой уменьшится; 60 – рассчитывают на ее рост, а 31 процент опрошенных полагают, что по отношению к осеннему сезону посещаемость зимой не изменится. По сравнению с осенью 2014-го ожидания кинотеатров стали сдержаннее: тогда значение этого показателя составляло 78,4 процента; в то же время с сентября 2015 года положительные ожидания выросли, что всегда характерно для периода перед Новым годом.

Индекс предпринимательского настроения в сфере российского кинопоказа осенью 2015 года достиг наибольшего значения в текущем году. Вместе с тем в последнее время наблюдается четкая тенденция к падению осеннего настроения кинопоказчиков в России – из-за неуклонно снижающихся ожиданий.

Динамика осенних показателей индекса настроений в сфере кинопоказа

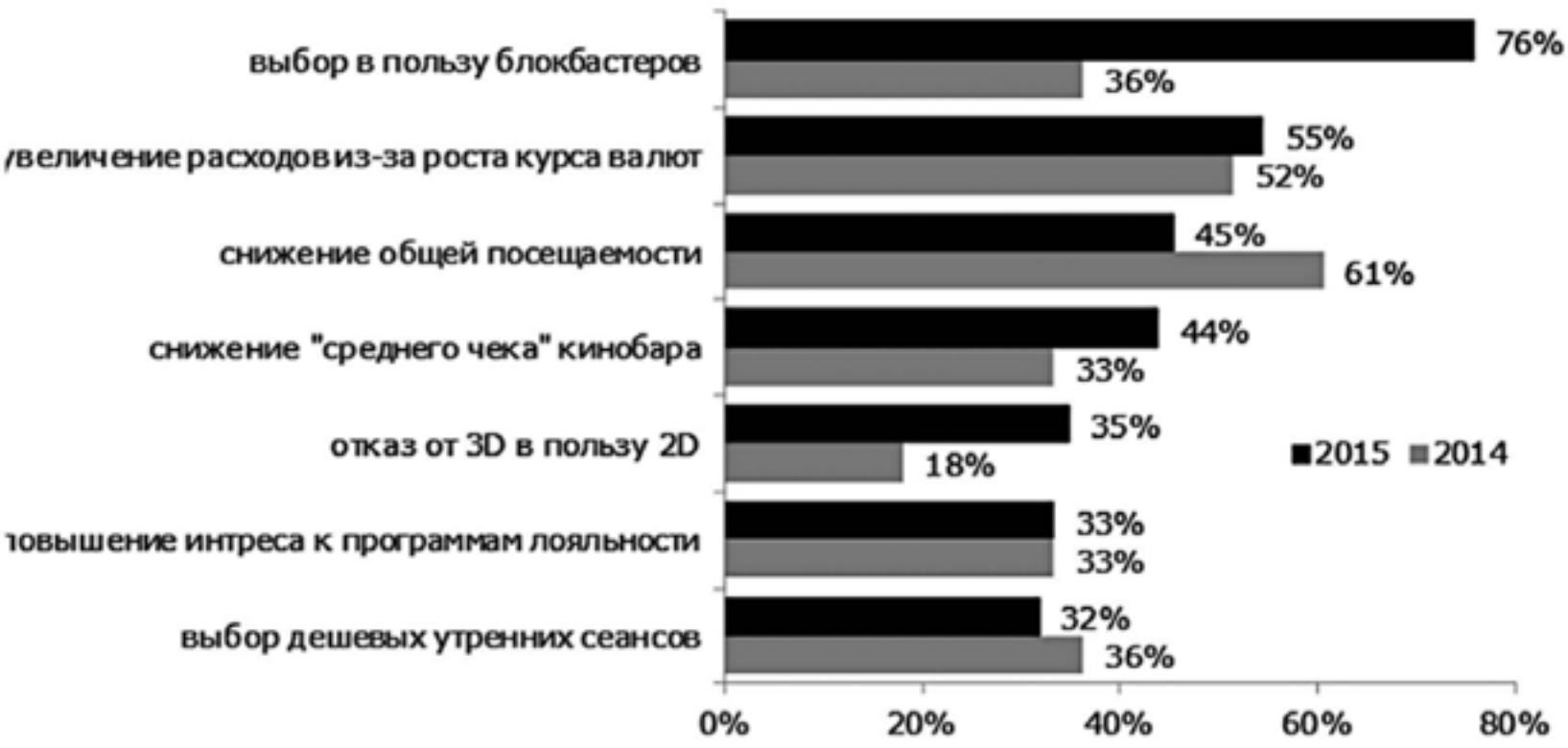
Опрос на актуальную тему

Год назад мы задали владельцам кинотеатров вопросы о том, почувствовали ли они на себе влияние кризиса; сейчас мы провели повторное анкетирование. Выяснилось, что если к ноябрю 2014-го последствия проблем в экономике ощутили на себе 65 процентов кинопоказчиков, то сегодня это отметили уже 94 процента респондентов.

Если год назад главным симптомом кризиса стало общее снижение посещаемости залов, то сейчас подавляющее большинство

пострадавших от него прокатчиков отмечают приток зрителей *только на показы блокбастеров*. На втором месте, как и год назад, оказалось увеличение расходов в связи с падением курса рубля (проблему отмечают более половины ответивших). Треть респондентов, как и год назад, отмечают повышение интереса зрителей к программам лояльности. Случаи выбора дешевых утренних сеансов за год немного уменьшились (с 36 до 32 процентов). А вот снижение чека в кинобаре и отказ от 3D-сеансов стали существенно более заметны (их называли чаще в 1,3 и 2 раза соответственно).

Влияние ухудшившейся экономической обстановки на деятельность кинотеатров



Если говорить об отличиях проблем игроков рынка разного типа, то местные сети и независимые кинотеатры больше других ощутили потерю дохода из-за снижения «среднего чека», тогда как у федеральных и региональных сетей главным на повестке дня является отказ зрителей от 3D. При этом по совокупности кризисных проблем, с которыми пришлось столкнуться, лучше всего положение у независимых участников кинорынка.

Важным методом эффективного управления кинотеатром в условиях нестабильной экономической обстановки становится кадровая политика, в связи с чем мы и уделили ей особое внимание. Более половины респондентов (59 процентов) признались, что в течение 2015 года оптимизировали расходы на зарплату, тогда как на начальной стадии кризиса реакция была спокойнее: тогда это сделали 46 процентов респондентов. При этом уже в ноябре 2014-го сокращать персонал и зарплаты стали федеральные сети. Сейчас за ними подтянулись и другие игроки – вплоть до независимых площадок.

Традиционно главным инструментом в управлении кадровой политикой в условиях кризиса стало сокращение численности сотрудников кинотеатров, причем подобные меры коснулись как линейного

персонала, так и руководителей. Любопытно, что год назад политика в отношении рядовых сотрудников была жестче. Расширилось за минувший год и число операторов, внедряющих новые системы оплаты труда. В разы выросло количество респондентов, использующих иные антикризисные меры в кадровой политике. В числе таких мер были обозначены улучшение операционных бизнес-процессов, оптимизация графика рабочего времени персонала и расписания сеансов, сокращение часов работы кинотеатра.

Изменение кадровой политики

Сегодня практически все респонденты ощутили на себе последствия ухудшения экономической обстановки. При этом с общим снижением посещаемости кинотеатры за год свыклись, но теперь их все больше беспокоит интерес зрителей исключительно к блокбастерам и предпочтение ими 2D-сеансов, а также экономия на попкорне, что сказывается на выручке. В связи с этим уже не только федеральные сети, но и все категории показчиков вынуждены прибегать к мерам урезания расходов за счет сокращения штата, а все более распространенным способом оптимизации становится сокращение времени работы всего предприятия и исключение нерентабельных сеансов из репертуарного плана.

Одним из самых обсуждаемых событий минувшей осени стало соглашение ряда киносетей с Фондом кино о добровольном выделении с 1 января 2016 года 20 процентов сеансов для демонстрации российских фильмов. Фонд кино приглашает все кинотеатры присоединиться к почину, в связи с чем мы поинтересовались мнением участников рынка по данному вопросу. Среди наших респондентов соглашение с Фондом кино подписали лишь 10 процентов, а 44 от него отказались.

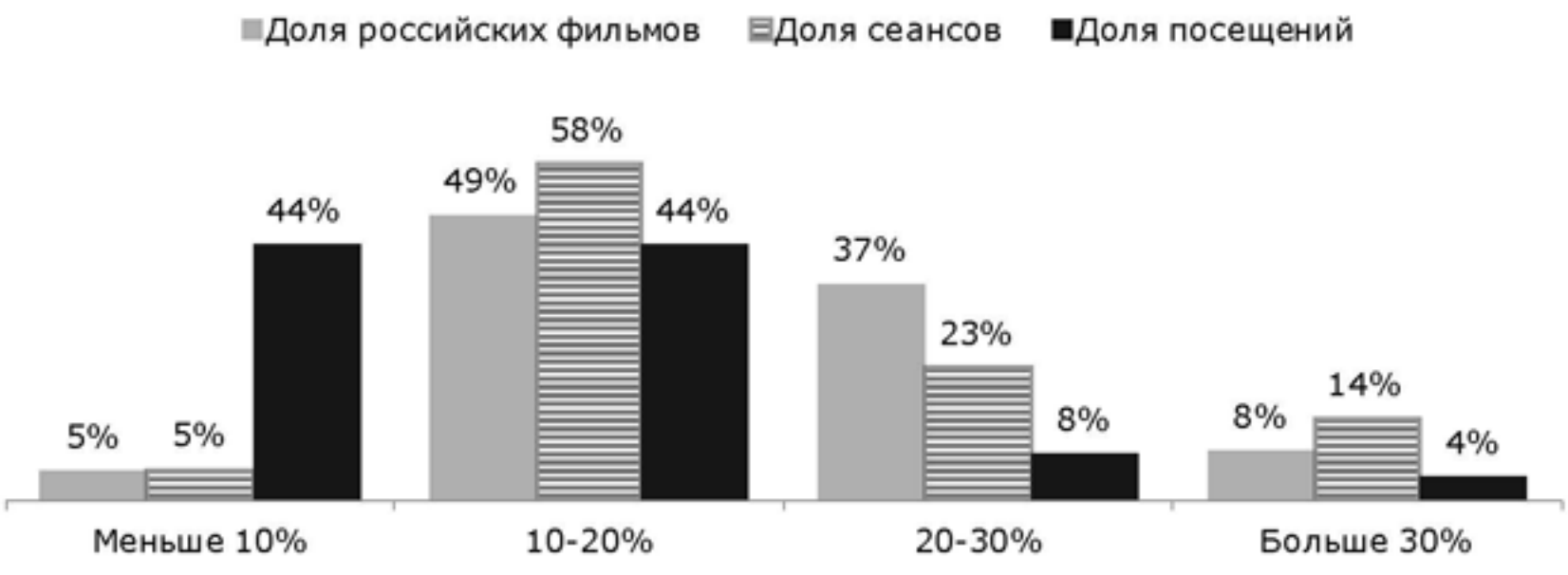
Еще 13 процентов до сих пор не приняли окончательного решения. При этом треть опрошенных подобного предложения не получали.

Интересно, что соглашение подписали только федеральные сети, в то время как большинство местных сетей и независимых кинотеатров решили не брать на себя добровольных обязательств по доле сеансов отечественных фильмов.

Мы попросили респондентов указать долю российских фильмов в их репертуаре за 2015 год – по числу наименований, сеансов и посещений. Оказалось, что, несмотря на преимущественно негативное восприятие кинопоказчиками инициативы Фонда кино, многие из них не имеют статистики этих трех показателей. Весьма популярным оказалось утверждение, что «посещаемость российских фильмов, естественно, ниже посещаемости фильмов американских», но большинство тех, кто придерживается данного мнения, не смогли подтвердить это фактами.

По подсчетам более половины кинопоказчиков, которые предоставили свою статистику, доля сеансов отечественных фильмов занимает от 10 до 20 процентов от общего числа показов, что близко к предложению Фонда кино. Однако реальная посещаемость российских фильмов находится на более низком уровне: по сведениям 44 процентов респондентов, она находится на уровне от 10 до 20 процентов, а еще у такого же их количества не набирает и 10 процентов кассы.

Российские фильмы в репертуаре кинотеатров — 2015



При этом большинство региональных сетей и независимых кинотеатров указали, что посещаемость российских фильмов сейчас меньше 10 процентов. Среди местных сетей такую же ситуацию отметили около половины респондентов. В то же время больше двух третей федеральных сетей сообщили о посещаемости на уровне 10–20 процентов. Таким образом, достаточно высокая доля ответов о доле российских фильмов в 10–20 процентов достигается за счет ответов федеральных сетей.

Напомним, что фактическая доля посещаемости отечественных фильмов по итогам 10 месяцев 2015 года, по данным журнала «Кинобизнес сегодня», достигла 17,3 процента. Исходя из ответов наших респондентов, можно сделать вывод, что этот результат (в пределах 10–20 процентов) достигнут преимущественно за счет показа российских фильмов в кинозалах федеральных сетей, тогда как небольшие участники рынка не могут похвастаться такими итогами.

Доля российских фильмов в прокате 2015 года

Источник: Кинобизнес сегодня

Таким образом, несмотря на негативную оценку предложения Фонда кино о выделении квот для демонстрации российских фильмов, реальное количество сеансов сейчас незначительно отличается от предложенного в соглашении, инициированном киноальянсом и Фондом кино. Как показывает проведенный нами опрос, увеличение количества демонстрируемых отечественных фильмов и их сеансов в репертуаре кинотеатров не влечет за собой соответствующей доли посещений. А значит, добровольное квотирование, вероятнее всего, приведет лишь к снижению доходов кинопоказчиков нефедеральных киносетей, по крайней мере, сегодня большинство из них в этом уверены. ◆

Наталия Галкина

МАРКЕТИНГОВОЕ МЕНЮ

Сегодня традиционный маркетинг перестал приносить результаты, на которые все рассчитывают. Из ста новых продуктов, как известно, выживают в лучшем случае пять, и тенденция идет к уменьшению. Эти данные получены нами совместно с крупнейшими research-компаниями (проекты: Neurotrend и Movie Research). Проанализировав собственные прогнозы потребительского выбора в течение последних трех лет, они обнаружили, что девять из десяти их предположений в дальнейшем совершенно не соответствовали действительной ситуации на рынке. К этому следует добавить и то, что мы все знаем: каждый третий зритель блокирует рекламные сообщения, переключает каналы, отвлекается или вообще выключает звук. На рекламной паузе люди обычно встают налить чай, проверить ребенка, сделать звонок. Поэтому тот факт, что треть зрителей блокируют рекламные сообщения, – это еще очень оптимистичный диагноз.

Важно понять, куда будет двигаться маркетинг и связанные с ним исследования. По всей видимости, к концепции согласованной коммуникации с потребителем.

Достаточно долго основные усилия всех видов рекламы были нацелены на то, чтобы привести зрителя в кинотеатр. Любым способом. Главное, чтобы он туда пришел. Наш контакт со зрителем заканчивался у двери. Сегодня эта технология меняется. Причем всюду – на кинотеатральных рынках и на многих других.

Сначала о формировании интереса к фильму или к продукту у соответствующей целевой аудитории. Кинотеатр, как и любое другое место продаж, в том числе Интернет, обеспечивает прямой контакт потребителя с продавцом этого товара или услуги. Первое,

что проверяется, – это соответствие сделанного рекламой предложения тому, что предлагает продавец непосредственно в точке продаж. В этот момент, когда человек пришел в кинотеатр, у него доформируется ожидание того, что он на самом деле получит. Главное заключается в том, что только после просмотра фильма или того, как он какой-то кинопродукт купил или им попользовался, у потребителя сформируется отношение к нему. Только тогда и будет запущен механизм «сарафана». Мы знаем, что в нашей ментальности «сарафан» часто работает и до просмотра.

Почему же люди создают проблемы для сегодняшних традиционных маркетинговых исследований? Есть невидимая и нерефлексируемая преграда. Люди не знают, почему они что-то покупают. Но они не знают, что они не знают, почему они покупают. Хотя думают, что знают, почему именно это делают. И с удовольствием расскажут нам, если мы их об этом спросим.

Следует обратить внимание на то, что с начала нового тысячелетия стали происходить активные изменения именно в экономической теории: от неоклассической экономики 1970-х годов в начале 2000-х произошел переход к поведенческой, а затем к нейроэкономике. Сейчас все движется в направлении к когнитивной экономике.

Если говорить конкретно о маркетинге, то от реактивного маркетинга, нацеленного на то, чтобы продать продукт или услугу, ориентируясь исключительно на потребности покупателя, произошел переход к так называемому проактивному маркетингу. Что это такое? Ситуация, когда маркетолог не просто отвечает на спрос потребителя, а активно формирует как сам этот спрос, так и способ потребления товара.

От традиционного маркетинга мы таким образом идем в направлении когнитивного маркетинга, от привычных – к нейротехнологиям. Этот переход привнес в экономику маркетинга возможность использовать не только сознательные ответы наших респондентов, которые получает социология, но еще и исследовать их бессознательные реакции. При этом делать это с помощью определенных технических средств.

Эффективная реклама должна привлечь внимание, вызвать интерес, эмоции, запомниться и стимулировать индивида к принятию нужных решений. Это основные показатели, которые исследуются и получаются в результате нейромаркетинговых исследований, поведенческой экономики в целом.

Как это используется и чем может быть полезно в кино? Тем – и мы это включили сейчас в свои отчеты, – что есть возможность сравнивать социологические оценки с настоящими ощущениями людей во время самого просмотра.

На одном графике мы помещаем сначала оценки респондентов в виде их анкетных ответов или обработанной групповой дискуссии. Под этим же графиком демонстрируем график эмоциональной вовлеченности людей в просмотр фильма. Есть очень интересный эффект, когда один и тот же эпизод, по анкете, люди оценивают очень низко, но что показательно: эмоциональная вовлеченность в этот момент у них была очень высокая.

Если мы смотрим по сюжету, то этот эпизод вызывает у зрителей очень тревожное чувство. Осознанно, уже после просмотра, людям, естественно, это их ощущение не нравится, они его оценивают низко. На самом деле именно этот диссонанс может оказаться узловым моментом в динамике фильма. И если бы мы основывались только на опросной технологии, то был бы высокий риск выплеснуть ребенка вместе со всем оцениваемым продуктом. Поэтому мы утверждаем, что в киноотрасли очень важно измерение эмоциональных реакций.

Мы знаем, что можно смотреть не отрывая глаз, что, бывает, от страха замирает сердце и от радости учащается пульс. Это такие вещи, которые сегодня нетрудно измерить. Можно увидеть, как поразному реагируют на одно и то же люди разного возраста. Важно находить основания для сегментации не только по возрасту и социально-демографическим характеристикам, но и – хочется уметь – по способам смотрения. Клубнику могут любить ребенок, бабушка, уголовник, профессор, студент. Это не зависит от возраста, уровня образования, места жительства или достатка.

Последний год мы много работали не с кино, а с другими рынками. Сегодня наши клиенты являются успешными поставщиками для Jonson & Jonson, для Fiezer, для еще многих компаний, которые продвигают концепцию когнитивного и нейромаркетинга. Кроме того что мы можем оказывать услуги в виде сервиса, задумались

о том, что необходимо иметь автоматические инструменты. Через несколько недель запустим бесплатно на первые три-четыре месяца систему, которая называется «Количественная мера гармонии». Это никак не связано с красотой. Это связано со следующими параметрами.

Наша зрительная система развивалась по меньшей мере шесть тысяч лет. Есть пространственно-временны*е* соотношения, которые для нее очень комфортны. Мы можем бесконечно смотреть на огонь, воду, небо? Иногда приходим домой, включаем телевизор и не можем оторваться?

Чем картинка имеет более высокий показатель количественной меры гармонии, тем дольше люди на ней будут задерживать взгляд. Зависимость абсолютно статистически достоверна. Мы сегодня это проверим на более чем тысяче картинок. Это не связано с красотой. Это комфортность для нашей зрительной системы. И в любом случае это может стать хорошим простым инструментом, чтобы более точно и правильно отбирать те визуальные ряды, которые мы хотим использовать при продвижении наших продуктов. ◆

Александр Лужин

ЭФФЕКТИВНОСТЬ РЕКЛАМЫ КИНО НА ТВ

Александр Лужин – исполнительный директор Movie Research.

Мы в компании Movie Research решили посмотреть, чего не хватает рынку, чтобы посещаемость в кинотеатрах росла. Естественно, в первую очередь обратили внимание на рекламную составляющую кинопроцесса. Проанализировали рекламный бюджет российских картин на телевидении. Попытались сделать общие выводы о том, что происходит сегодня с рекламой отечественных и зарубежных фильмов на ТВ.

Остановились прежде всего на телевизионной рекламе, потому что много лет подряд статистические данные показывают: именно на этот вид рекламы обращает внимание значительная часть наших кинозрителей – более 30 процентов посетителей кинотеатров.

ГДЕ ВИДЯТ КИНОРЕКЛАМУ ЗРИТЕЛИ

Хотя, безусловно, в последнее время наметилась тенденция активного роста влияния Интернета, и за минувшие пять лет доля тех, кто получает информацию из Интернета, существенно возросла. Их объем сейчас, по специальным замерам, приблизился к 26–27 процентам.

На что необходимо сразу же обратить внимание? Фильмы с величиной рекламы более восьмидесяти минут (это очень большой объем) в 2014 году с точки зрения сборов оказались весьма неудачными. Увеличение количества рекламного времени в минутах автоматически не ведет к росту кассовых сборов. Таких картин в 2014 году было достаточно много.

Выяснилось, что количество фильмов для аудитории мейнстрима, которые в 2013 году давали на ТВ рекламу до пятнадцати минут, распалось в 2014 году на две группы. Первая – это игровые ленты, которые сократили объем рекламного вещания до пяти минут рекламного времени. И другая часть, оплатившая двадцать-тридцать минут рекламного времени. Именно она стала значительно меньше.

К чему это привело в денежном выражении? Соотнесем кассовые сборы и бюджет на ТВ-рекламу. Основная масса российских фильмов, вышедшая на экраны в 2013 году, затратила на ТВ-рекламу около 15–20 миллионов рублей. В 2014 году затраты на рекламу серьезно выросли, что должно было бы по замыслу отразиться на посещаемости фильмов в кинотеатрах.

К сожалению, значительная часть таких трат на телерекламу оказалась крайне неэффективной. Есть проекты, на рекламу которых потрачено больше половины итоговых кассовых сборов. Но есть и такие, только телевизионная реклама которых обошлась дороже, чем они в итоге заработали в кинотеатрах! Это чрезвычайно тревожный сигнал.

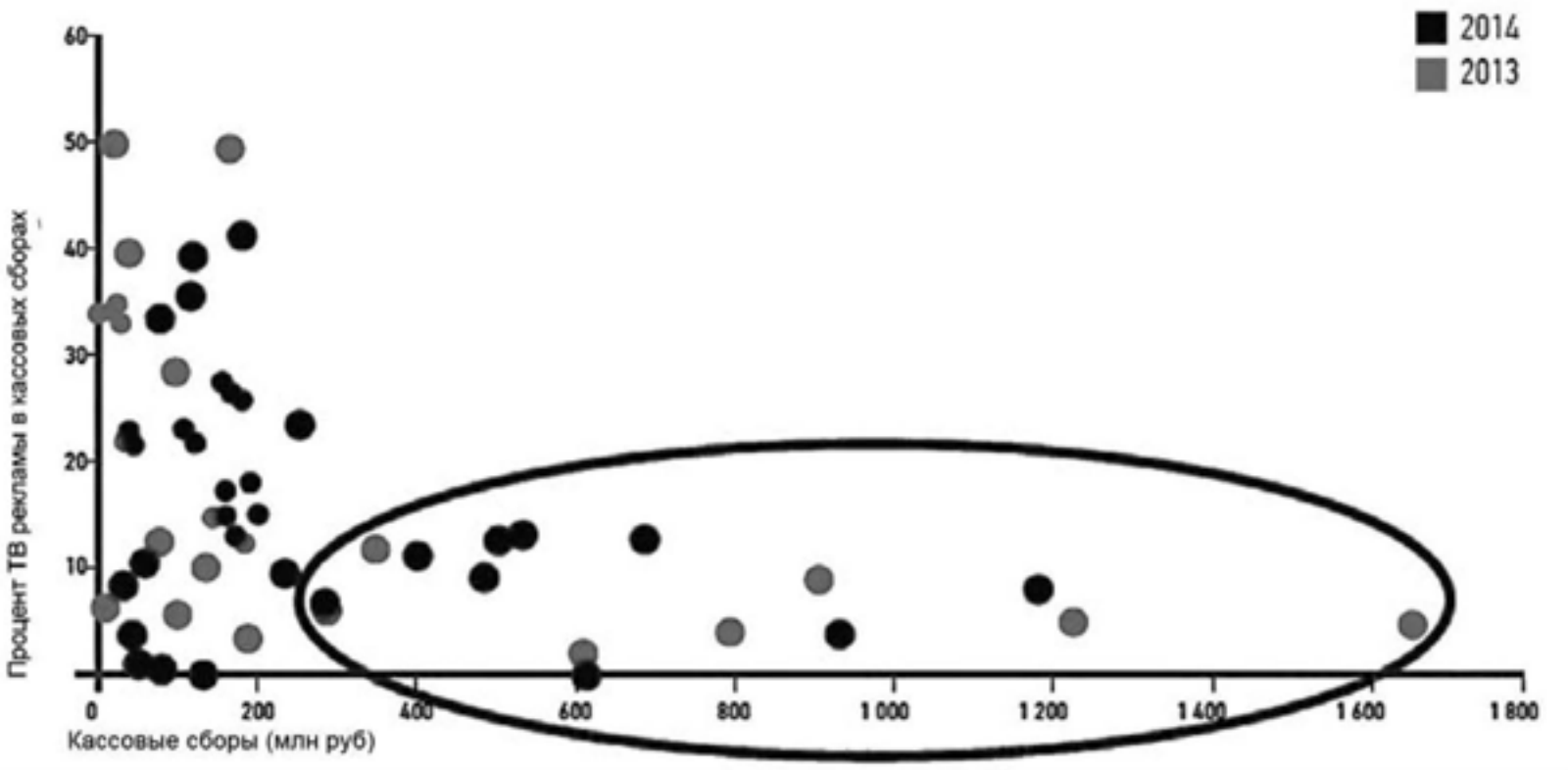
Есть фильмы, в рекламу которых вложено меньше четверти кассовых сборов. Таких произведений достаточно мало. И это тоже серьезно настораживает.

Основной вывод из анализа ситуации: количество коммерчески не очень удачных фильмов не только увеличилось, но и их рекламные бюджеты достаточно серьезно возросли. Если раньше основные бюджеты колебались в районе 12–16 миллионов рублей, то теперь эти бюджеты выросли до 50 миллионов. Это, конечно, очень серьезный симптом того, что происходит на рекламном рынке отечественной кинопродукции.

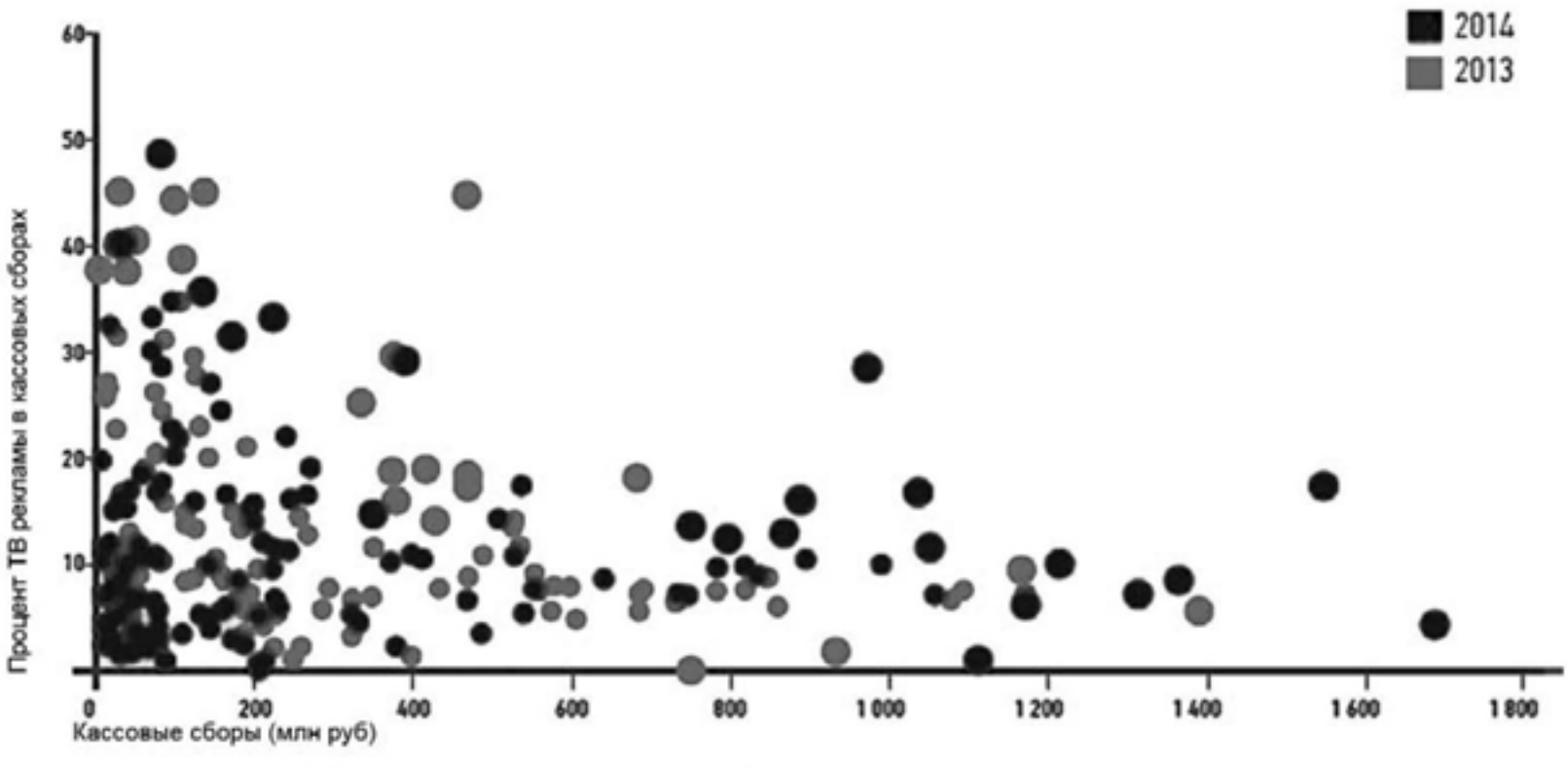
Вместе с тем существует достаточно большое количество фильмов производства 2014 года, на продвижение которых потратили не более 10–15 процентов от кассовых сборов, и при этом они получили большие кассовые сборы.

Существует достаточно большое количество фильмов, которые имеют маленький бюджет, небольшие кассовые сборы, но на их продвижение потрачено значительное количество средств. Зафиксировав ситуацию, достаточно неприятную для нашего кино, мы решили

ДОЛЯ ТВ БЮДЖЕТА В СБОРАХ РОССИЙСКИХ ФИЛЬМОВ



ДОЛЯ ТВ БЮДЖЕТА В СБОРАХ ИНОСТРАННЫХ ФИЛЬМОВ



посмотреть, что происходит с зарубежными картинами, которые демонстрируются в наших кинотеатрах.

Отечественных фильмов, производители которых потратили на рекламу на телевидении в 2014 году меньше 15 процентов от кассовых сборов, оказалось примерно 42 процента от всех проанализированных картин. Среди иностранных фильмов этот процент составляет порядка 70 процентов. Их реклама организована более эффективно.

Интересными оказались еще некоторые данные. В частности, средняя доля кассовых сборов, потраченных на рекламу в 2014 году. По отечественным фильмам она составила в 2014 году 15,1 процента реальных сборов. Это также подтверждает колоссальный рост затрат на рекламу. При этом по иностранным фильмам ситуация чуть-чуть другая – в 2014 году затраты составили 11,4 процента.

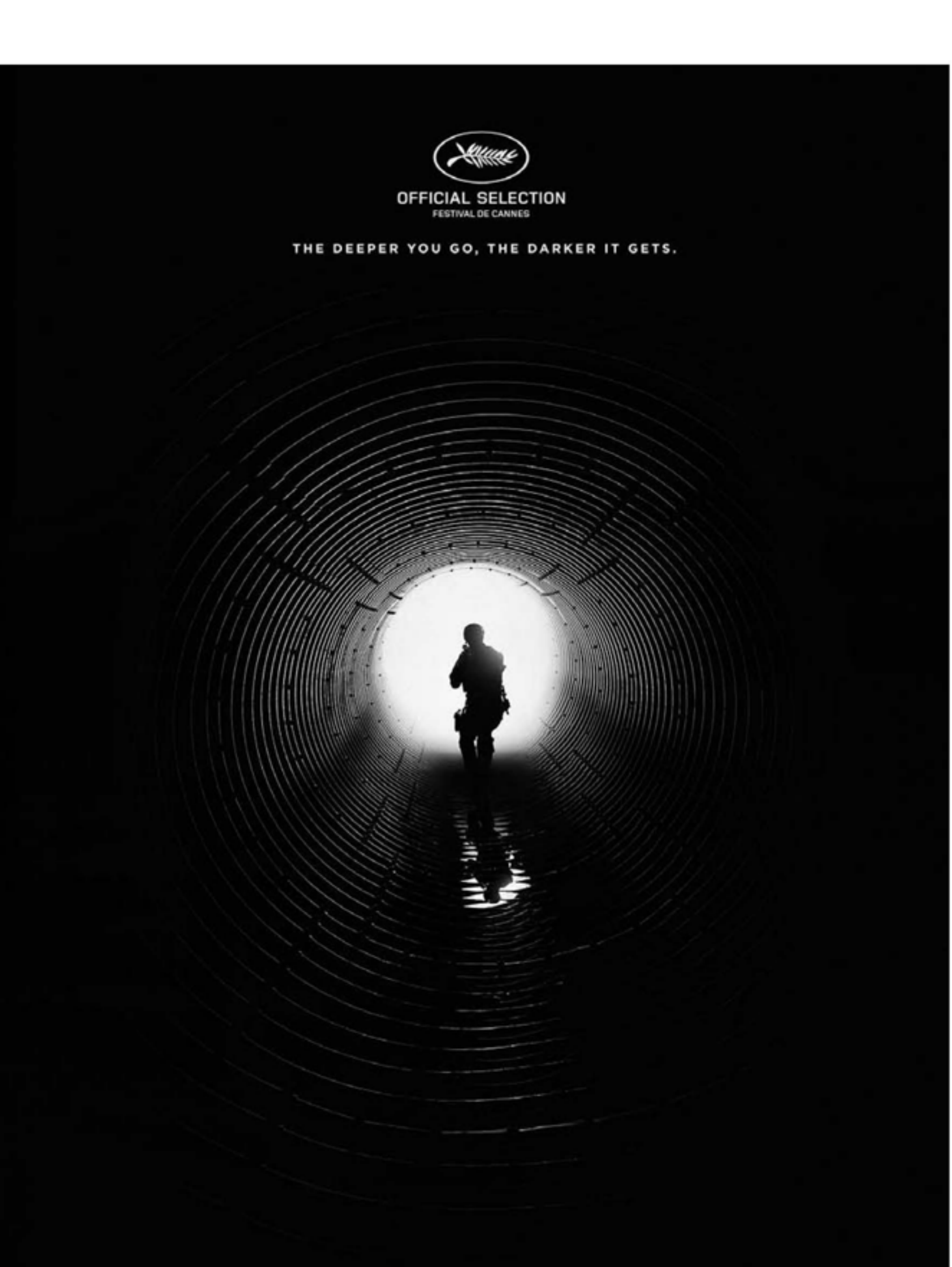
Существенна и средняя стоимость минуты рекламного времени. Для российских фильмов в 2014 году она составила 710 тысяч рублей. При этом для иностранных фильмов средняя цена минуты в 2014 году была 420 тысяч. Это означает, что иностранные фильмы, скорее всего, лучше таргетируются по своей целевой аудитории и идут на более дешевых каналах, но при этом попадают именно в ту цель, на которую они рассчитывают.

И еще один вывод, который из всего этого следует: качество рекламных материалов по отечественным фильмам недостаточно высоко, чтобы завлечь современного российского зрителя в кинотеатр. ◆

Данные о ТВ-рекламе предоставлены Аналитическим центром «Видео Интернешнл», при этом размеры бюджетов на телевизионную рекламу рассматривались на основании расчетов. Цифры, которые связаны с денежным выражением стоимости рекламы, получены расчетным путем по тем ценам, которые обычно существуют на рынке. Поэтому никакие дополнительные скидки здесь, естественно, не учитывались, как и партнерские программы.

OFFICIAL SELECTION
FESTIVAL DE CANNES

THE DEEPER YOU GO, THE DARKER IT GETS.



EMILY BLUNT BENICIO DEL TORO JOSH BROLIN

SICARIO

WRITTEN BY TAYLOR SHERIDAN DIRECTED BY DENIS VILLENEUVE SEPTIEMBRE

BLACK LABEL MEDIA

LIONSGATE

R

Катерина Тарханова

ВЫНУЛ НОЖИК ИЗ КАРМАНА

«Наемница»
Sicario
Автор сценария Тейлор Шеридан
Режиссер Дени Вильнёв
Оператор Роджер Дикинс
Художник Патрис Верметт
Композитор Йохан Йоханнссон
В ролях: Эмили Блант, Бенисио Дель Торо, Джош Бролин, Виктор Гарбер, Джон Бернтал, Дэниел Калуя, Джеффри Донован, Рауль Трухильо, Хулио Седильо, Хэнк Роджерсон и другие
Black Label Media, Lionsgate, Thunder Road Pictures
США
2015

Радикальное крыло антиримской оппозиции, террористы из секты зелотов в провинции Иудея, прятали в складки плаща тонкий кинжал под названием «сика» и шли резать римлян или своих же евреев, если те были недостаточными фанатиками, или еще кого, даже по римскому заказу, если оплата шла в секту. Однажды фанатик Менахем сам перебил весь римский гарнизон крепости Масада. Наемных убийц-сикариев столько развелось на переломе Древней и Новой эры, что против них был направлен один из пунктов Закона Корнелия, также недобрым словом поминал их Иосиф Флавий. Краткий эпиграф к «Наемнице» – в оригинале «Сикарио» – про эту седую древность настораживает немедленно, поскольку действие фильма происходит две тысячи лет спустя, и ничто вроде бы не мешало так и назвать типовой полицейский триллер: «Убийца», «Наемный убийца», «Киллер» – без всяких заморочек.

Начинается триллер тоже как типовой. К большому поместью в тихой аризонской деревеньке подкрадывается тяжело вооруженный спецназ и начинает захват. Несколько мексиканцев отстреливаются. Их нервно убивают, заходят в пустую гасиенду и задаются вопросом: «Зачем было стрелять, здесь же никого нет?» Спустя полминуты спецназовцы столь же тихо блюют во дворе, сняв тяжелые шлемы. Один из них, умный негр (афроамериканец), постучал по стене, а она оказалась картонная, а за ней находился склад полуразложившихся трупов, замотанных в целлофан и рассованных по контейнерам. А командиршей спецназа оказалась хорошенькая женщина Кейт Мейсер (Эмили Блант), и у нее из всех самые крепкие нервы, позволяющие сообразить: «Это не наши заложники». Дальше раскручивается история на тему «а что это, собственно, было», для чего

←
«Наемница».
Плакат к фильму

командирше из ФБР придется сотрудничать с ЦРУ (точнее, с одной очень мутной комиссией Госдепа). ЦРУ не берет в команду умного негра-законника, берет только ее одну – оперативницу с опытом, и Кейт Мейсер оказывается на мексиканской границе в интересной компании Мэтта Грейвера (Джош Бролин) и Алехандро (Бенисио Дель Торо). Они совершают рейды вроде бы с целью прекратить междоусобные войны наркобаронов и найти тех, кто заказывает массовые убийства. Одно имя она сама знала – Мануэль Диас. Другое ей назвали – Фаусто Аларкон, «которого никто никогда не видел». Но дальше на каждом шагу в оперативнице нарастает непонимание происходящего.

Все это снова сродни старым неполицейским триллерам про «святую простоту» в виде Микки Рурка из «Сердца ангела» или Гая Пирса из «Помни». Только речь об инициации, не связанной с потерей памяти, возвращением из небытия или ездой в незнаемое. Оперативница максимально адекватна, хорошо подготовлена, далеко не наивна, знает свои права, умеет подчиняться и сама согласилась побыть некоторое время «пешкой в чужой игре». Притом у нее налаженный быт и нет застарелых неврозов. Потому ее непонимание происходящего легко передается публике – она в фильме становится «засланным казачком» из зрительного зала. Нарастанию тревоги способствует и субъективная манера съемки (оператор Роджер Дикинс, двенадцатикратный номинант на «Оскар» и постоянный соавтор братьев Коэн). Минимум фронтальных планов, острые ракурсы частей тела (Бролин в офисе во вьетнамках на босу ногу, у Дель Торо в самолете во сне дрожат руки), зачастую непонятно, чьи это части тела (спины, свалка, давка), быстрые проезды со взглядом из автомобиля или самолета, повсюду множество препятствий для взгляда – полуоткрытые окна и двери, шкафы, дымы, полутьма. Присутствуют имитации скрытой камеры и камер видеонаблюдения, полиэкран и очень короткий монтаж. Происходящее часто видно как бы из-за плеча оперативницы, которая смотрит по сторонам, и саму ее видно так же – нервно, урывками.

Первым делом выясняется, что «пешка в чужой игре» попала туда, где все не по уставу. Грейвер требует, чтобы она слушалась Алехандро, который вообще непонятно кто – не гражданин Америки, мексиканец, бывший прокурор. Потом в рейде идет перестрелка совместного американо-мексиканского спецназа с подозреваемыми в наркоторговле на территории заграничного города Хуарес в присутствии толпы мирного населения. Потом Грейвер предупреждает, что в следующий раз каждый одетый мексиканским полицейским и будет тот бандит, которого следует ликвидировать, пока он саму тебя не ликвидировал. Это полное нарушение всех законов, Конституции и также международного права. Но, протестуя, она слышит доводы о реальной ситуации на границе и внемлет – не столько потому, что «поздняк метаться», сколько из романтического чувства долга: надо же разобраться в реальной ситуации, чтобы закон восторжествовал. Ее, впрочем, в отличие от

«Наемница»

публики, хотя бы не зовут в пыточную камеру, где реальность цветет пышным цветом, ее как женщину оберегают. Но уже ясно, что женщине единственной предстоит стать мерилом здравого смысла в погружении в бездну, и не на Марсе с Эверестом, а во вполне обыденном существовании «рядом с домом». То есть люди вокруг нее, продолжая завтракать и обедать, стирать белье, играть в футбол, сидеть вечерами у барной стойки, живут именно в бездне ужаса.

Она раскрывается постепенно, чтобы публика с оперативницей все прочувствовала по полной, и уже с середины понятно, что добром это не кончится. Не кончится детской игрушкой «полицейского триллера», где пошли-постреляли-пришли-нашли-взяли-и-наши-победили. Также не получится «уколоться и забыться», оставить все в прошлом или за пределами своей «зоны комфорта». Аресты наркокурьеров и банковских счетов, выявление массы «засланных казачков» в американской полиции, разматывание наркобизнеса при постоянных проколах оперативницы с точки зрения «реальной ситуации» – лишь цветочки в сюжете, привычный рабочий фон. Хуже, что рядом и одновременно с баром, приятелем, пивом и сигаретами подробности пыток под неизменную ухмылку Грейвера начинают восприниматься как данность. И подспудно любой кадр из «зоны комфорта» – просто пробуждение в постели, мытье рук в раковине, чашка кофе – становится ожиданием его «оборотной стороны», его связи с насилием и смертью. Что характерно, насилие повсеместно применяется к «ненашим», к «плохишам», однако легче от этого не становится. Особенно когда во второй половине истории на первый план выступает Алехандро и становится настоящим Вергилием в аду. Факты его биографии проскальзывали поначалу как бы незаметно, при случае, но когда сложились в паззл – это уже не первый круг ада и даже не второй.

«Наемница»

Визуальное воплощение последних кругов – тоннель в скалах между Мексикой и США, по которому на мексиканских полицейских машинах перевозится наркота. Диалог служителей закона перед спуском: «Что насчет оружия?» – «Ничего. Потом обсудим». У оперативницы нет больше вообще никаких иллюзий насчет того, что ЦРУ использовало ее для прикрытия, но остался последний вопрос: почему именно ее? После очень лихой тоннельной бойни, видимой большей частью сквозь объективы приборов ночного ви́дения, кажется, что все кончено. Понятно, что ЦРУ всего лишь помогает одним наркобаронам против других, мечтая вернуть времена монополии Медельинского картеля, когда «был порядок». Ах, какая новость! Но оперативнице понятно и другое: вовсе не потому Грейвер помогает Алехандро. Кокаин Мануэля Диаса – фигня по сравнению с тем, что никому неведомый Фаусто Аларкон в свое время на глазах у мексиканского прокурора отрезал голову его жене и утопил его дочку в бочке с серной кислотой. И порядок может быть восстановлен, лишь если бывший прокурор доберется до этого возмутителя порядка. Потому-то он и работает на всех, кто чего закажет, на наших и ваших, как тот Менахем. И работает фанатично.

В сам девятый круг оперативнице хода нет. Туда в одиночку (со всеми положенными церемониями) приходит Алехандро – на другую гасиенду, роскошную, где нет никаких тухлых трупов, зато мирно ужинает семья: муж, жена и двое детей. Все красиво. Вся убитая охрана и Грейвер в наушнике у Алехандро с сообщением, что «у тебя шесть минут» – они вне зоны отдыха. А так – южный вечер, нижнее освещение, бассейн в уютном патио, старый дубовый стол. Но вот эти «шесть минут» за столом, куда присел бывший прокурор – они уже вовсе не из полицейских триллеров. Это такая визуальная философия, четкий

«Наемница»

образ неразрешимой моральной дилеммы. Убий так или убий сяк. «Не убий» быть не может. И «ничего личного» тоже: «Для меня это личное». Не стоит все пересказывать, потому что решения нет. И вряд ли у кого найдется что сказать по этому поводу. Там все выверено до секунды. Недаром в таком суперновом голливудском произведении разрешили курение в кадре. Единственный реверанс в сторону политкорректности – что протокол о «полной законности действий комиссии» оперативница подписывает как бы под дулом пистолета и потом сама не стреляет, хотя хотела.

Дени Вильнёв обобщил «войну всех против всех» вовсе не на одной, отдельно взятой американо-мексиканской границе (сам он, вообще-то, канадец). Обобщение, связанное с «сикарио», гораздо шире: со времен римского права все государства – чистой воды туфта. Не то что они плохие, а их просто нет по сути. Есть только личное отношение, личная месть, личные связи и только личные войны. Чем больше «государство» лепит горбатого, тем глубже пропасть между «законом» и «справедливостью». Так что в «реальные ситуации» ему вообще не следует соваться, хуже будет. Женщинам следует помнить, что не всё их нервы выдерживают (не зря Вильнёв нашел Эмили Блант, после того как она сыграла королеву Викторию со всей ее пресловутой «викторианской эпохой»). Есть вопросы, которые лучше не задавать. Но привычка к первобытной жестокости, таящейся за любым проявлением «нормальной повседневности», вырабатывается сегодня с еще большим ускорением, чем в римскую историю периода упадка. С каким-то космическим ускорением. ◆

Наталья Сиривля

ТРЕУГОЛЬНИК КАРПМАНА

«Палач»
Автор сценария Зоя Дзюбло
Режиссер Вячеслав Никифоров
Оператор Михаил Искандаров
Художник Игорь Топилин
Композитор Антон Шварц
В ролях: Андрей Смоляков, Виктория Толстоганова, Юлия Пересильд, Марина Александрова и другие
ООО «Студия Русский проект»
Россия
2014

Сериал «Палач» – вторая часть франшизы о приключениях майора Черкасова («Мосгаз», «Палач», «Паук»). Умный, тертый лысый следак в исполнении Андрея Смолякова распутывает легендарные уголовные дела советской эпохи на фоне тщательно воссозданного быта 60-х годов. В первой части его антагонистом был знаменитый серийный убийца по кличке Мосгаз. Во второй – не менее знаменитая Тонька-пулеметчица – женщина-палач, расстрелявшая в годы войны около полутора тысяч советских пленных и партизан, а потом сумевшая счастливо затеряться на просторах нашей бдительной Родины и прожившая еще тридцать лет в качестве образцово-показательной советской гражданки.

История сенсационная, опровергающая основополагающие стереотипы нашего массового сознания: 1) женщина не должна убивать, женщина дает жизнь; 2) нормальный советский человек не может вот так запросто стать карателем, а потом, отряхнувшись, перевернувшись, снова сделаться обычным советским человеком; 3) если уж советский человек дал слабину и пошел на сотрудничество с врагом, совесть будет грызть его и разъедать изнутри, до тех пор пока он не смоет свое предательство кровью.

Соответственно главный вопрос, возникающий при столкновении с этой коллизией: как? Как эта тетенька умудрилась прожить такую невозможную жизнь?

Что касается реальной Тоньки, то все объясняется буквально двумя словами: «банальность зла». Антонина Макарова относилась, видимо, к тем двум процентам населения Земли, для которых убийство не

составляет проблемы. Из них получаются идеальные солдаты, киллеры и палачи. И массовые расстрелы для этой женщины были просто работой, которую она выполняла, абсолютно не задумываясь об участи жертв. Даже когда ее саму приговорили к высшей мере, она так и не поняла за что. «Палач»

Но размазывать на десять серий этот клинический случай нравственного идиотизма авторам было, конечно же, не с руки. Поэтому они сочинили своей героине куда более заковыристую судьбу и сложный внутренний мир. И главный интерес сериала – для меня – состоит в том, как, в каком виде эта история преподносится сегодня массовой аудитории. Какие сюжетные ходы используются? На какие эмоции давят авторы? Какие смыслы извлекают? Ведь речь ни много ни мало об оборотной стороне Луны, об изнанке социального мифа, о невозможном, небывалом, тщательно вытесненном, не укладывающемся в голове.

Основное время действия в «Палаче» – 1965 год (авторы разоблачают Тоньку-пулеметчицу на тринадцать лет раньше, чем это случилось на самом деле, чтобы по времени подтянуть события к первой части франшизы). В 1965 году на окраине Москвы, прямо в День Победы, ставший наконец официальным государственным праздником, начинается серия громких убийств, в которых майор Черкасов подозревает чудом избежавшую смерти в лагере Тоньку-пулеметчицу. Беда в том, однако, что во время войны лица Тоньки никто не видел. Она строчила из пулемета, скрывшись под детской маской пухлощекого зайчика.

«Палач»

Поэтому серий пять или шесть зритель гадает, кто же из экранных героинь Тонька. Полуспившаяся почтальонша Нина (Юлия Пересильд), которая ведет себя на экране так, как и положено бывшей немецкой подстилке: страдает, орет, ходит в спущенных чулках, поет, напившись: «O Tannenbaum, o Tannenbaum» и периодически по делу и без дела хватается за топор. Вторая претендентка на роль Тоньки-пулеметчицы – музыкальный работник Раиса Ивановна (Виктория Толстоганова), словно сошедшая с плаката образцово-показательная женщина-мать, жена, сноха, тетя и руководитель пионерского хора.

Надо отдать должное Виктории Толстогановой: к тому моменту, когда зрителю уже позволено начать догадываться, что к чему, идеальный плакатный образ в ее исполнении просто за счет аккумуляции деталей и нагнетания истовости приобретает черты настоящего монстра: идеальное оружие, напалм, концентрированная энергия разрушения под вывеской «Ведьяжемать!». Раиса Ивановна борется против угрозы разоблачения, сражается за свою семью, за свою территорию, за вырванное с мясом место на советской Доске почета. Ее ничто не остановит. Хранительница домашнего очага превращается в осатаневшего киллера: стреляет в глаза, убивает детей направо-налево… Никаких тормозов! Самка защищает своих детенышей. Тут все понятно.

Сложнее на экране с ее предыдущей метаморфозой – превращением нецелованой, чистой советской девочки в пьяную садистку, в убийцу под маской зайчика. Тут авторы не очень понимают, как быть, и просто подменяют страшную внутреннюю трансформацию героини обилием обрушившегося на нее насилия. Несчастную девочку-санинструктора, контуженную в первом же серьезном бою, сначала насилует свой же – солдат, попавший вместе с ней в окружение. Потом ее насилуют немцы всей ротой – бесконечно, изо дня в день. Ее бьют,

«Палач»

морят голодом, бросают в подвал, насильно поят шнапсом, снова бьют, заражают сифилисом... Немцы как будто задались целью сделать из хорошей и чистой девочки плохую и грязную. Ну а уж плохая и грязная девочка, понятное дело, способна на все.

Что героиня при этом чувствует, думает, почему принимает то или иное решение, остается загадкой. Единственная точная деталь – ее все время знобит. Но этого мало! Почему она превращает расстрелы в шоу? Это эпатаж? Банальный прагматизм? Или ей все равно? Почему сначала пытается спасти попавшего в плен солдатика – свою первую и единственную любовь, а потом все-таки расстреливает его вместе с другими? Что движет ею: безумие, отчаяние, ненависть, инстинкт самосохранения, имплантированная в ее сознание программа убивать тех, на кого укажут хозяева? Насколько она вменяема? Насколько отвечает за себя и свой выбор? Не ясно. Все мотивировки свалены в одну невыносимую кучу, на вершину которой водружена надпись большими буквами: «НАСИЛИЕ». И вывод из этого следует только один: путем насилия можно из кого угодно вылепить что угодно. Субъекта нет. Есть объект. И если как следует надавить – любую советскую девочку можно легко превратить в фашистского зайчика с пулеметом.

Вывод, безусловно, сомнительный. Думаю, и сами авторы под ним не подпишутся. Но тут не слабость сценария и не режиссерский прокол. Все серьезнее. Таков сегодня уровень осознания травмы.

Не мною сказано, но я тоже считаю, что вся наша история, по крайней мере, последних ста лет, – незалеченный, вытесненный, гниющий в подсознании посттравматический синдром. Сейчас эта боль выходит постепенно на поверхность коллективного восприятия. Мы уже не можем отрицать, что в нашей истории со всеми нами случилось что-то плохое: массовый террор, предательство, голод, каннибализм,

бесконечное насилие – и по отношению к нам, и с нашей стороны по отношению к ближнему. Но почему? Как с этим жить? Чего ожидать от себя, от других? Как вынести стороннее осуждение? Можно ли выжить, утратив чувство собственной правоты? Мы не знаем. Мы то бьем себя в грудь, натягивая тогу спасителей человечества, то проваливаемся в отчаянную беспомощность жертвы, то вдруг демонстрируем озлобленность палача, чтобы потом снова впасть в самолюбование...

Кажется, вся страна, подобно героине Виктории Толстогановой, слепо бродит по «треугольнику Карпмана»[1], не в силах осознать, что ж такое с ней происходит. И не потому, что у населения не хватает мозгов или элементарных психологических знаний, а потому, что орган осознавания – целостное, независимое, автономное «я» – для травматиков недостижимая роскошь. Кажется, Россия, как и Раиса Ивановна, живет одну жизнь, потом другую, третью, четвертую: наивная девочка, палач, советский педагог, подчеркнуто дисциплинированная зэчка... Она приспосабливается к любому насильственно навязанному контексту именно потому, что ее настоящее «я» пребывает в анабиозе. Чтобы оно проснулось, нужно радикально понизить в обществе градус насилия и повысить уровень элементарной человеческой защищенности. Но, чтобы даже просто поставить такую задачу, нужно, чтобы произошло осознание... Короче – порочный круг.

Логическим путем выйти из этого противоречия невозможно. Одно утешение: Божьи мельницы мелют медленно, и процесс идет. Во всяком случае, сериал «Палач» свидетельствует, что массовый зритель уже способен в принципе проникнуться сочувствием к героине, совмещающей в одном лице роли жертвы, спасителя и палача. И как только он начнет понимать, почему это так происходит, мы окажемся на пути к социальному ренессансу. ◆

1. «Треугольник Карпмана» (или «треугольник судьбы») – психологическая и социальная модель взаимодействия между людьми, когда они автоматически, помимо собственной воли обмениваются ролями жертвы, спасителя и преследователя. Лучший способ избегать ответственности за свои действия и уходить от решения реальных проблем.

Нина Спутницкая

ТРИ СЕСТРЫ ЧЕХОВ, ИЛИ УНЫЛАЯ ЖИЗНЬ ДЕВУШКИ-РЫБЫ

«Малышка из рыбной лавки»
Malá z rybárny
По мотивам сказки Ханса Кристиана Андерсена
Авторы сценария Иван Арсеньев, Ян Балей
Режиссер Ян Балей
Художник Давид Гавел
Операторы Патрисия Ортис Мартинес, Патрисия Ортис Мартинес, Мартин Прохазка, Алан Соурал
Композиторы Шапелье Фу, Янн Тиерсан
Ceská Televize, Miracle Film, TV
Чехия – Франция – Словакия
2015

Заголовок рецензии не случайно перефразирует название поэмы Тима Бёртона «Унылая смерть мальчика-устрицы»: там автор со спокойствием циника повествовал о хрупкости детско-родительских связей, не удивляясь легкости, с которой супруги пожирали собственное дитя[1]. «Малышка из рыбной лавки» Яна Балея, показанная на Большом фестивале мультфильмов в Москве, заявляется как сказка об отце и его дочери. В чешском кукольном фильме о трех женщинах с рыбьими хвостами, одной из которых выпало на долю умереть из-за страсти, нивелированы романтико-поэтические компоненты, сказка решается в жанре социальной мелодрамы.

Голова-сердце

В экспозиции под аккомпанемент оркестра рыб с элегической интонацией рассказчик обещает повествование о любви – историю о морском царе и его дочери, вынужденных покинуть глубины морские и интегрироваться в обществе людей. Жанровая дефиниция звучит за

1.
Поэма режиссера Тима Бёртона, написанная в 1990-х годах, издана в сборнике The Melancholy Death of Oyster Boy. New York: Rob Weisbach Books, 1997.
Героиня фильма студии «Дисней» «Русалочка» (1989), поставленного по мотивам одноименной сказки Андерсена. Одним из ее прототипов была американская актриса Алиса Милано. Во франшизе «Диснея» героиня выходила замуж за принца Эрика, у супругов рождалась дочь.

кадром в начале истории: «портовая сказка». Близ пристани бывший самодержец открывает рыбную лавку, чтобы прокормить свое семейство – на его попечении три дочери (Старшая, Средняя и Малышка) и мать-инвалид.

Несмотря на подходящий для адаптации и социализации возраст, большеглазой Малышке вход в людской мир дается с трудом. По традиции отец держит ее затворницей, и только по достижении шестнадцати лет девушке дозволят развозить рыбу покупателям, как и старшим сестрам. Но прежде русалочке предстоит пережить роковую встречу: однажды в лавку отца постучался местный мажор Джей Джей Боган. Их взгляды встретились, пальцы «принца» описали в воздухе сердце, и с этих пор участь дочери лавочника была предрешена. Как полагается, она попросит у ведьмы (Балей поселил ее в глубь канализации) ноги вместо русалочьего хвоста. Оплата согласно источнику – волосы, но отнюдь не роскошные. Малышка покинет отчий дом, станет подругой Богана и кассиршей борделя. Таковы нынче принцы и замки. Впрочем, все это, казалось, не беспокоит девицу. Отвергнутая Джей Джеем, она остается в его доме на правах прислуги. «Назад мне пути нет», – признается она сестре. Мотивировки не уточняются. Однако текст Андерсена прочитан честно. Сестры добывают у ведьмы заветный кинжал: последний шанс русалочки вернуть свой прежний облик – хладнокровно заколоть возлюбленного. «Убить, а не наказать, иначе – растаешь», – ставит условие ведьма. Малышка, увы, не цинична, ей суждено упасть замертво на мостовой близ гавани. Наутро морские волны уносят тело русалочки... И накрывают погрязший в алчности город.

У фильма немало пересечений с американской анимацией, прежде всего не технологического (здесь Балей – приверженец национальных традиций), но эстетического свойства. Сексапильная Ариэль в фиолетовом бикини из ракушек «Диснея» и плоскогрудая некрасивая Малышка Балея, конечно, антиподы. Сделать свою – рукотворную – версию «Русалочки» в опровержение экспансии цифровой анимации – решение понятное. Стойкое неприятие голливудских глам-версий классики – характерная черта европейских авторов. Но, вдохновляясь самой печальной историей датского сказочника, за сюжетной атрибутикой режиссер отправляется в «лавку голливудского старьевщика». И оформляет свою, безусловно, авторскую, сказку по неактуальным лекалам. Потому сюжет фильма, его ослабленный ритм «не цепляет» и не соответствует интриге, а вся оригинальность картины сосредоточена в рукотворных кукольных образцах. Как раз здесь Балей следует своей дорогой. Его «Русалочка» – местечковая, в хорошем смысле, история – не претендует на изучение границ *потустороннего* и *реального*. Его мир – не огни города, но его чрево: ночлежки с нелегалами, притоны и пивные всех мастей. Добро пожаловать в новое средневековье.

Подпольный мир режиссеру удался. Впечатляюще решены в картине антураж, детали, одежда русалочьего семейства и пластика всех персонажей. Закадровый комментарий редкий, но рассказчик кажется

назойливым, он переводит сказку в режим назидания с непременным катарсисом и демагогическим пояснением к финалу: «Лучше любить два дня и умереть, чем не любить совсем». Типаж возлюбленного героини Боган, носитель тривиальных черт «плохого парня», позаимствован из голливудского кино. Этот преуспевающий молодой человек учит неопытную девушку языку символов, открывая ей особую семиотическую систему: дарит неоновую вывеску для лавочки ее отца, учит русалочку признаваться в симпатиях, рисуя сердечки. Их отношения – симулякр любви, и ее старательно выбеленное лицо и копна выкрашенных по рекомендации бойфренда красных волос – тоже симулякр, дань введенному «Диснеем» бьюти-стандарту.

Беженцы из моря ничуть не смущают жителей портового квартала, давно потерявших человеческий облик. Режиссер предлагает свою галерею уродцев, главным образом мужского пола, и все они завсегдатаи борделя: похотливый обладатель склизкого длинного языка; изворотливый официант; молчун, завороженный танцем механической стриптизерши в баре, да и сам Боган. Люди хранят молчание «как рыбы». Надо сказать, что живописать быт и нравы неблагополучного района – основная миссия режиссера; многие типажи уже были опробованы им в остроумном полнометражном дебюте «Однажды ночью в одном городе» (2007). Лучшие эпизоды предыдущего фильма как раз связаны с подыгрывающим героям экстерьером, который был воспроизведен по приметам пражского квартала Жижков и улицы Штитнего (Štítného).

Мир Балея эксцентричен, выписан гротескно, но не сюрреалистичен как кинематограф Яна Шванкмайера. Его патология остается в границах нормы и не шокирует, а сентиментальность и внимание к кукольному быту, тщание, с которым режиссер прикасается к предметам игрушечного интерьера, делают его наследником эстетики фильмов Гермины Тырловой. Балей верен технике покадровой съемки кукол, поэтому акцент ложится на персонажей, их облик. Пластика прямоходящих рыб была разработана режиссером также в «Однажды ночью…» в очаровательной новелле о дружбе соседей – карпа и яблони.

Облик Русалочки у Андерсена дан точными, скупыми штрихами. Она эфемерна и наполнена волшебством, загадочна. В «Малышке…» персонажи вылеплены рельефно, выпукло, монструозно. На объемность картинки работает звуковая фактура: хлюпанье, скрипы, бульканье. Выразительные музыкальные темы, «фоли»[2] и вокальные эффекты, характеризующие отдельных персонажей, придают фильму уникальный эмоциональный заряд, служат еще одним драматургическим слоем лаконичной истории.

Фильм снимался в двадцати четырех декорациях, и работали в нем семьдесят три куклы (для сравнения: в «Трупе невесты» Тима Бёртона роль Эмили исполняли четырнадцать кукол, то есть количество «на душу» почти такое же) и сто двадцать сменных голов (технология сменных масок). Метод покадровой анимации в «Малышке из рыбной лавки» соединен с компьютерной обработкой изображения. Но если Бёртон на

2. Принятый в западной терминологии термин «фоли» (foley) означает процесс живой записи звуковых эффектов, которые будут добавлены в постпроизводственный период для улучшения качества звука.

«Малышка из рыбной лавки»

этапе «цифры» маскирует, сглаживает угловатость своих кукольных персонажей, то чехи настойчиво подчеркивают «зернистость» актеров, деревянную пластику, костную мимику. Только «цифровое» море – мечта русалочьего семейства – подкрашено блестками и существует как проекция памяти бабушки Малышки и кинофильма, который сестры смотрят еще до вступления в пору влюбленности (позже наивное искусство не сможет заменить им жизнь среди «реальных людей и чувств»).

В предыдущем фильме Балея герой одной из новелл, неудачливый музыкант, решившись пришить взамен собственного ухо Ван Гога, из милости подброшенное случайным прохожим, начинал рисовать шедевры голландца на обшарпанных стенах. Русалочка развивает тему бесполезного членовредительства: стать великой возлюбленной ей не суждено. Авторы фильма подчеркивают вторичность, заурядность трагической истории любви. При этом диснеевская версия событий проступает через многочисленные цитаты: например, у Ариэль была рыбка Флаундер, а у Малышки есть «карманная» подружка-рыбка, которая умрет в преддверие печального финала. Вместе с тем чешский кукольный вариант только косвенно связан с американской традицией. В большеглазой героине можно узнать отдельные черты и мадам Крокет из стародавнего спектакля в театре Образцова «Мой, только мой», и героев современного европейского кукольного театра – пародий на голливудские фильмы. Но форма головы героини Балея не случайно напоминает сердце, этим определено содержание чувств и чаяний новой русалочки.

Большие глаза

Режиссер настаивает, что Малышка – существо неполноценное, она растворяется в социуме и, если бы не хвост, прожила бы «полноценную девичью жизнь». Но вот что важно: авторы фильма не заставляют

Малышку приносить в жертву свой чудесный голос (а именно поэтому была несчастна Русалочка Андерсена – она не могла рассказать принцу о своей любви и своем подвиге). У Балея все герои не произносят ни слова, но никто не молчит, здесь нет речи, но этот мир не нем. «У меня есть огромная потребность в тишине», – сказал режиссер, комментируя историю молчаливой дружбы карпа и яблони, после премьеры своей первой картины в Берлине[3]. (Любопытно, что на МКФ в Берлине экстремальная «Одна ночь в одном городе» была показана в детской программе.) И хотя в лучших его работах узнается тепло и уют классических (послевоенных) чешских мультфильмов, с национальной школой анимации Балей познакомился поздно, а все детство был поклонником пластиковых фигурок – персонажей Диснея, особенно Микки. И если в первой полнометражной его картине аллюзии к чешским сюрреалистам составляли плоть фильма (а драматургический каркас и проблематика отсылали прямиком к «Конспираторам наслаждений» Яна Шванкмайера), эстетический ориентир режиссера «Малышки…» – «Труп невесты» Тима Бёртона. Но большеглазая русалочка лишена харизмы Эмили, которая, как истинная голливудская дива, оказала влияние на несколько трендов в области фэшн-доллз. (После фильма появились линейки кукол по мотивам «Трупа невесты», в частности можно вспомнить Эванжелин Грастли у американского кукольного магната Роберта Тоннера.) Чешскую версию «Русалочки» можно рассматривать и в контексте «Больших глаз» (2014, режиссер Тим Бёртон), пожалуй, самой мелодраматичной и «сладкой» истории от анфан-террибль голливудской анимации. Если американец облачил коммерчески успешный мотив кукольных глаз в историю обретения женской самости, то чех интерпретировал их как рыбью печать, знак жертвы. У Балея другая задача: он создает свой микромир, его актеры вряд ли покинут отчий дом.

История Малышки созвучна эпизоду сериала Балея для чешского телевидения «Сказки на ночь» о золотой рыбке, которая живет в грязном пруду и очень хочет выполнить хоть чье-то заветное желание, пока рядом с ней не селятся два нахальных самца – лягушки, разумеется, пожелавшие скушать бедняжку. Думается, это и есть редукция основного замысла фильма о девушке с рыбьими глазами. Авторы с удивлением обнаруживают: уродливым стало не искусство, а сама культура; не добродетель, а ее носители. Кривое зеркало анимации Балея, увы, скорее символично, чем авангардно. ◆

3. Balej J. Titulní rozhovor. https://www.radioservis-as.cz/archiv07/17_07/17titul.htm

Евгений Майзель

ЧЕМОДАН – ВОКЗАЛ – ОСВЕНЦИМ

Волоколамск-2015

«После Аушвица»
Nach Auschwitz
Автор сценария, режиссер, оператор, монтажер Ян Соботка
Германия
2014

В конкурсе документальных фильмов фестиваля военно-патриотического кино «Волоколамский рубеж» диплом прессы получила картина германского режиссера Яна Соботки «После Аушвица»[1] – еще один скромный, но вдумчивый док не столько о Холокосте, сколько о проблемах памяти, музеификации и свидетельства о том, о чем свидетельствовать невозможно.

В коридоре зажигается свет, и появляется работник, совершающий утренний обход. На улице еще темно. Мы видим кирпичный дом, освещенный тусклым электрическим светом, но щелчки дверных замков, шарканье ног, включение рубильников слышим, как если бы находились рядом с вошедшим, а не наблюдали его сейчас издалека через окно, сквозь тусклое стекло. Какая цель у этого несоответствия? Добиться вездесущего ощущения «внутри»? К тому же из названия мы догадываемся, хотя и не знаем еще наверняка, стена какого именно дома, из какого сора выросла перед нами.

Через секунду-другую рассветет, и мы увидим двор. Прекрасно сохранившиеся (или отреставрированные) ворота со знаменитой надписью рассеют последние сомнения. Благодаря этим же воротам обыкновенные

1. Я бы предпочел именно этот буквальный перевод названия Nach Auchwitz использованному в Волоколамске «В Освенциме после Аушвица».

перемещения людей, их вход на территорию лагеря и выход за нее приобретают дополнительное символическое измерение и даже некоторую, с непривычки, сюрреальность.

Тем временем в темном коридоре двое специально экипированных мужчин при помощи фонарей тщательно осматривают, приглядыва-

«После Аушвица»

ясь к каждому дециметру поверхности, самые обыкновенные стены. Таинственности этому занятию, похожему на тихий труд криминалистов, ищущих мельчайшие следы прошлой жизни, добавляет сумрак. Почему они не включат свет? Зачем, когда день на дворе, возятся впотьмах? Вдруг фонарь выхватывает нацарапанный на стене цветок…

На первый взгляд «После Аушвица», незамысловатый короткий метр о музее, расположенном в стенах бывшего концлагеря, номинально принадлежит обширному сегменту документальных фильмов о Холокосте, но фактически он ускользает в иные – смежные – интеллектуальные сюжеты. Здесь нет ни слова о газовых камерах, о «машинах смерти», о психологии палачей и жертв; нет рассказов выживших и иных очевидцев; нет ни публицистических резюме, ни даже строгих исторических описаний; нет еврейской темы; не представлены какие-либо политические или социальные нарративы. Несколько опережая события, я сказал бы, что это картина о *заговоривших* вещах. О доме престарелых… вещей, чьи владельцы лишились всего, включая имя и право на собственную смерть.

В служебных помещениях – они представляют собой среднее между нехитрым складом и лабораторией с массивным электронным оборудованием загадочного назначения – на стеллажах лежат различные предметы, укрытые тканями. Лежат неподписанными, без табличек. Вот старый потрепанный чемодан, к аккуратной обработке металлической бляшки которого приступает один из лаборантов. Потом увидим

обработку башмаков – или того, что от них осталось. Или куст спутавшейся проволоки, при ближайшем рассмотрении он оказывается грудой ржавых очков.

Неигровой фильм Яна Соботки принципиально отличается от остальных картин документальной секции «Волоколамского рубежа»: те созданы в основном телевизионщиками и в телевизионном формате, а «После Аушвица» в первую очередь кино. И в то же время чистая репрезентация. Похоже работает Сергей Лозница, стремящийся извлечь из материала максимум, привнеся в него минимум. В этом фильме тоже преобладают бессловесные сцены, но, в отличие от формалистичных доков Лозницы с их запретом на комментарии, изредка работники отрываются от своих загадочных, но очевидно будничных, ежедневных занятий и говорят в камеру. *«По качеству очков можно определить социальный статус владельца»*.

Так версия о том, чем они здесь заняты, получает «официальное» подтверждение – обработкой и/или регистрацией «единиц хранения» личных вещей, оставшихся от жертв лагеря смерти. Одежда, обувь, очки, аксессуары; вещи, кое-как сохранившиеся сквозь огонь и время.

Как стало понятно после выхода книг о том, что за неимением лучшего и столь же общепринятого термина называют Холокостом[2], и в частности после воспоминаний Примо Леви, выживший – не простой свидетель, но свидетель привилегированный, поскольку обыкновенный, ординарный свидетель (из числа тех, кого называли на лагерном жаргоне «мусульманами»), конечно, не оставил и не мог оставить ни свидетельств, ни напутствий будущим поколениям, ни даже собственного имени и биографии. Поэтому Примо Леви и другие выжившие, взявшие на себя бремя и право свидетельства, знают, что свидетельствуют именно о невозможности свидетельствовать. На этот парадокс обратил внимание Франсуа Лиотар: «Надо доказать, что камера убивала в тот момент, когда вы ее видели; но если вы умерли, вы не сможете свидетельствовать, что газовая камера убивала» («Спор»). Однако сохранившиеся вещи преодолели эту проблему: поскольку нацисты уничтожали и следы собственных производств смерти, и любую память о своих жертвах, об этих вещах тоже впору говорить именно как о *спасшихся*. Это *выжившие* вещи, свидетельствующие о своих хозяевах и их ужасном уничтожении. Фильм Соботки предоставляет «слово» этим вещам как последним представителям тех самых «мусульман» – это их последнее – молчаливое, но красноречивое – свидетельство о себе.

В этом свидетельстве вещей нет типичного чувства стыда за то, что они сохранились, в то время как их владельцы погибли[3]; нет и характерного для выжившего «превознесения выживания», описанного Терренсом Де Пре в книге «Выживший: анатомия жизни в лагерях смерти». Эти вещи не пытаются оправдать случившееся, придать ему провиденциальный смысл или представить его в искаженном свете.

2. Напомню, что этот термин аргументированно оспаривают многие, включая изобретшего его Эли Визеля. Некоторые авторы предлагают собственные определения. В частности, Шошана Фельман и Дори Лауб разработали термин «событие без свидетелей».

3. «Человеческая природа требует ощущать себя виновным за то, что тебе так невообразимо повезло», – прямо пишет Примо Леви. См. также «Я жив, следовательно, виновен» у Эли Визеля и похожие описания у Эллы Лингенс.

В то же время нельзя свести это свидетельство к простому факту их существования, поскольку и само это существование тоже плод разных и многих усилий.

Словно напоминая нам о том, что репрезентация не непосредственно переживаемое вот-бытие, а процесс и результат, работники архива используют различные хитроумные инструменты для приведения экспонатов в нужный вид, протирают их специальной антикоррозийной жидкостью. В этой работе есть тонкость: «*У нас четкая философия. Мы не счищаем ржавчину полностью, хотя из соображений консервации и чтобы продлить срок металла, нам следовало бы это сделать. Но тогда предметы будут как новые, а мы хотим передавать историю. Кроме того, многие вещи были к 1945 году, к дню освобождения их Красной Армией, далеко не новыми…*»

«Возьмем, например, чемоданы, – продолжает сотрудница, но ты уже слушаешь вполуха, оглушенный этим простым нюансом, – предметы не должны быть полностью защищены от распада, потому что в таком случае они перестанут быть тем, ради чего их здесь хранят и берегут, – убедительной репрезентацией исторического процесса, подразумевающего распад. «*…Эти чемоданы долго лежали под открытым небом, что провоцировало их оржавление. Но надо учесть и их настоящий возраст, поскольку они были немного ржавые уже к моменту освобождения узников…*»

Таким образом, репрезентация обязательным образом заключается в поддержании не только жизни, но и внутренней агонии, подразумевает балансирование между ахроническим пребыванием в архиве и привычным бытием-к-смерти. Полная реставрация означала бы для многих из этих вещей жизнь потенциально вечную, но при этом вещи лишились бы способности свидетельствовать, а чтобы сохранить у экспонатов эту способность, забота о них должна быть наполовину фиктивной – совмещающей реальное «лечение» с чисто косметической, в том числе декоративной обработкой, сохраняющей первоначальную изношенность к моменту прибытия в лагерь.

Рядом с высокотехнологичными лабораториями есть и другие комнаты – пустые, грязные, с голыми неприкаянными стенами. Вероятно, они останутся такими до тех пор, пока существует это учреждение. За вычетом лабораторий с их холодным блеском весь дом напоминает неуютную казарму, в которой терпеливые специалисты корпят над убогим старьем. В их молчаливую работу включаются кинематографисты: они ставят камеру, направляют свет. По двору бредут посетители – делегация школьников с экскурсоводами и учителями, за ними иностранные туристы, своей неторопливостью, беспомощностью и невозмутимостью напоминая стадо крупного рогатого скота. Освенцим не только склад и лаборатория – это также и музей, открытый для всех. ◆

ПРЕМЬЕРА
Р 2
СКОРО
РОССИЯ 2
ПРЕДСТАВЛЯЕТ
ГЕРОИ РЯДОМ
Дружина
16+

КОММЕНТАРИИ

ПРАВОСЛАВИЕ, САМОДЕРЖАВИЕ, ОДНОРОДНОСТЬ

Максим Казючиц

АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ, ФОРМАТ СПОРТИВНЫЙ

«Дружина»
Авторы сценария Антон Зинченко, Геннадий Казачков
Режиссер Михаил Колпахчиев
Оператор Дмитрий Трифонов
Художник Александр Суворов
Композитор Серж Греков
В ролях: Сергей Воробьев, Александр Вонтов, Никита Морозов, Михаил Богданов, Александр Эрлих, Геннадий Казачков, Алексей Парасевич, Андрей Погребинский, Павел Бадыров, Андрей Шимко, Алан Тамаев, Дарья Циберкина, Сергей Синцов, Роман Литвинов и другие
Oca Creative по заказу телеканала «Россия-2»
Россия
2015

Формат исторического фэнтези быстро набирает очки в целевых аудиториях российского ТВ.

Мода на параисторические экранные формы переживает вторую молодость и за рубежом: тон отечественным проектам задают западные сериалы. За какие-нибудь пять-шесть лет крупные и средние производители выработали изрядный пласт сериальной породы, годной для исторических феерий. От проблем королевских династий («Тюдоры») и религии («Борджиа») плавно сместились к истории («Спартак», «Викинги»), затем и к параллельным художественным хронотопам, реализуемым вовсе вне Земли («Игра престолов»), или откровенной переделке классического романа приключений («Мушкетеры», 2014, BBC One).

Создатели отечественного сериала «Дружина» (автор сценария Антон Зинченко, режиссер Михаил Колпахчиев) четко обозначили предлагаемые исторические обстоятельства. Русь, 1234 год, с юга – монголы, с запада – немцы. Стареющий князь новгородский Ярослав (Александр Вонтов) и подрастающий Александр, будущий Невский (Никита Морозов). Таким образом, хронологически история «Дружины» предшествует событиям фильма «Александр. Невская битва» (2008) Игоря Каленова, а последний, в свою очередь, является приквелом «Александра Невского» Эйзенштейна. История самого популярного в народе князя (умершего не мученической смертью) получила завершенную форму.

Российское историческое фэнтези начало укореняться еще в каменистой почве позднего советского кино. Вольные экранные интерпретации происхождения земли русской стали особенно популярны на исходе советского времени. Интерес к истокам Руси возник

вполне естественно, когда ослаб интерес к русской революции. За одно только десятилетие – в 80-е – выходят картины «Анна Ярославна» (1978) Игоря Масленникова, «Русь изначальная» (1985) Геннадия Васильева, «И на камнях растут деревья» (1985) Кнута Андерсена и Станислава Ростоцкого, «Василий Буслаев» (1982) Геннадия Васильева, «Легенда о княгине Ольге» (1983) Юрия Ильенко и другие.

В 90-е интерес к теме несколько потух, вероятно, потому, что официальный концепт о Руси изначальной несколько припозднился: «Князь Серебряный» (1991) Геннадия Васильева, «Владимир Святой» (1993) Юрия Томошевского. Русь, увиденная зорким взором соплеменным, согласно официальной национальной доктрине нулевых появляется в сагах Булата Мансурова, снятых на средства Федерального агентства по культуре и кинематографии: «Сага древних булгар. Лествица Владимира Красное Солнышко», «Сага древних булгар. Сказание Ольги Святой» и т.д. Однако к середине нулевых официальный дискурс разумно переключился с туманной и в целом дорогостоящей для воплощения русской идеи к суровым реалиям – самодержавию, православию и народности. И если в первых двух на сегодня союз официального дискурса и музы преуспел, то народность осталась свободной экономической зоной, где художественный эксперимент все еще не возбраняется.

Отечественному историко-патриотическому фэнтези в телевизионном варианте не слишком везло. Причин тому множество. Отсутствие традиций и охоты – одна из них. От Толкина и Говарда могли отталкиваться и Джордж Мартин, и Питер Джексон. В России литературные опусы (с виршами внутри) славянского героического фэнтези Марии Семеновой о Волкодаве собрали изрядную аудиторию. Однако экранизации ни в кинотеатральном варианте («Волкодав из рода Серых Псов», 2006, режиссер Николай Лебедев), ни в телесериальном («Молодой Волкодав», 2007, режиссер Олег Фомин) успеха у зрителя, а стало быть, и продолжения не имели. Первая слишком напоминала американского «Конана-варвара» (1982) с Шварценеггером, вторая, увы, не соответствовала западному уровню требований для подобной продукции. Создатели этого сериала столкнулись, по-видимому, неожиданно для себя, с типичной проблемой таргетирования: целевая аудитория «Волкодава» смотрела, оказывается, зарубежные образцы, поэтому не была готова мириться с традициями «русского сериала», которые принимались в иных форматах аудиториями постарше. Производители контента и вещатели сделали свои выводы и возвратились к проблемам закона и порядка, преступления и наказания в привычных пропорциях.

Известные культурно-политические изменения в России сегодня внесли свои коррективы. Вещатель, вынужденный массово отказываться от зарубежного сериального контента в том числе, обратился к отечественным производителям с нетипичным запросом. Потребовалось форматно-тематическое разнообразие в тех сегментах, где изменения

«Дружина»

представить себе было невозможно априори. Руководство телеканала «Россия-2» еще в 2014 году прямо заявило об отказе от зарубежного сериального контента и начале выпуска эквивалентной отечественной продукции. Новые боевики на историческом материале – «это одна из возможностей сделать нетривиальное кино, эффектное по изображению»[1]. Поскольку зрители телеканала «энергичные молодые люди с превалирующей долей мужской аудитории»[2], то и герои, место и время «Дружины» также неизбежно позиционируют спортивную суровость в отечественной средневековой культуре.

Вольная фантазия в коммерческом начинании, как правило, стереотипна. Дружинников, разумеется, семеро. Каждый обладает специфическими боевыми навыками, после каждой реплики встает в героическую позу. Говорит лаконично, умирает красиво.

Справедливости ради стоит признать: некоторые эксперименты с выразительными средствами вполне достойны, хотя заставки и интертитры похожи одновременно и на «Большой куш», и на «Шерлока Холмса» Гая Ричи, а монтажер явно увлекся тревеллингами с переменной скоростью (time remapping, velocity). Однако все это позволяет внести некоторое разнообразие в невыносимую скудость экранного языка большинства отечественных телесериалов, особенно боевиков. В проекте «Дружина» целевой зритель видит монтажные планы, по крайней мере, стремящиеся к западному уровню производства. Трехминутный поединок героев здесь снят не одним «общим» со штатива, согласно неписанной традиции «русского сериала», а вполне разумным стедикамом и разбивкой сцены на короткие, быстро сменяющие друг друга разноракурсные крупные и средние планы. Если сериал призван сугубо развлекать, то это умный компромисс при отсутствии западных аналогов, хотя создатели проекта, вероятно, на большее и не претендуют.

1. Альперина С. Наш жанр – боевики. Интервью с продюсером кинопоказа телеканала «Россия-2» Игорем Лебедевым. – «Российская газета», 3 сентября 2014 года. URL: http://www.rg.ru/2014/09/01/rossiya-2-site.html

2. Там же.

Русь XIII века – время тревожное во всех отношениях. Ярослав, сидящий в Новгороде, зажат между смутьянами боярами, посланцами из Европы, предлагающими то религиозную, то военную помощь, и татаро-монгольскими ордами. Завязка первого сезона – заговор: бояре травят князя зелено-вином. Ярослав снаряжает отряд витязей, чтобы вернуть наследника в Новгород. Александр был спрятан отцом в лесах до поры до времени[3]. Вышедший на поиски отряд дружинников попутно очищает землю русскую от врага внутреннего и внешнего: тать-лиходеи, варяги, монголо-татары (в сериале неожиданно именуемые варварами), жрецы-язычники, бояре-смутьяны и, наконец, рыцари-католики.

У взятого в плен разбойника Молявы (Адрей Шимко) витязи находят крест нательный, в котором старшина дружинный Годун (Сергей Воробьев) узна́ет княжескую вещицу. Как водится, преступность на Руси во времена неспокойные приняла организованные формы, а связи ведут непосредственно в палаты боярские. Впрочем, надо отдать должное, соратники Ярослава также готовы привлечь вольное воинство (самоназвание разбойников) в качестве вольнонаемной силы, но предложение инициативы не встретило. Дружина, так и не найдя княжича, изводит, однако, разбойников и восстанавливает правопорядок. Прибытие викингов во главе с берсерком Олафом (Сергей Синцов) – дополнительный повод для дружинников продемонстрировать ратные навыки. Витязи планомерно истребляют этого внешнего врага, доказав тем самым, что отечественная исполнительная власть не нуждается в сторонних образцах и влияниях.

Вопрос веры, религии и церкви на Руси XIII века стоял так же остро, как и в России века XXI. Создатели проекта были недалеки от правды, показав Русь на две трети языческой. Дружина, однако, успешно изничтожает и этого внутреннего врага – культ бога Мора, – восстановив тем самым духовное равновесие в отечестве. Поместные языческие культы, судя по сериалу, не менее опасны, чем внешняя духовная экспансия. В «Дружине» католики, рыцарство и смутьяны бояре – враг заметный. Против них выступает столь же явная коалиция власти земной и небесной: князь Ярослав и владыка Спиридон (Роман Литвинов). Язычники же надежно скрыты от глаз в темных лесах и изводят простой народ изнутри. Дружина успешно выполняет и эту миссию.

Впрочем, поскольку перед нами исторический боевик-фэнтези, показанный на спортивном телеканале, то идеологические акценты несколько сместились. Заметим в скобках, мотив религии и врага в отечественном кино старый, но проверенный. В 20-х годах враг внутренний, вредитель духовный представал, как известно, в образе православной церкви («Земля» Довженко, «Генеральная линия» Эйзенштейна) или старообрядчества («Аэроград» Довженко). Католицизм в отечественном кино начиная с 30-х был верным знаком западного, а значит, враждебного влияния («Александр Невский» и «Иван Грозный» Эйзенштейна, «Богдан Хмельницкий» Савченко).

3. В действительности еще отроком сел на престол в Новгороде.

В «Дружине» произошла естественная смена приоритетов: православие – верный спутник самодержавия. Недаром, когда на вече в Новгороде заходит разговор о немочи Ярослава и о возможной вакантности престола, владыка Спиридон тотчас же переводит разговор в плоскость духовную, заметив, что «сила не в слове, но в вере».

Наконец, последний ингредиент успешного исторического фэнтези – истинный внешний враг. Сыну своему Александру Ярослав оставит беспокойное хозяйство: раздробленность Руси и масса внешних врагов. Насколько можно судить, первый сезон – лишь рекогносцировка с главным антагонистом – орденом меченосцев. Скрытый княжич, как и надлежит благородному дитяти, разумен не по годам и обучен исцелять недуги с помощью средств народной медицины. Однако отрока выдает стать княжеская, которую углядел и недремлющий враг – орден меченосцев. В серии эффектных поединков дружинники вызволяют Александра и доставляют в Новгород. Кульминация сезона: отроку – княжеский престол, дружинникам – заслуженные награды и почетные должности. Однако в финале витязи, патрулируя землю русскую, обнаруживают военный лагерь меченосцев: немец войной пошел. В последующих сезонах ответ католическому Западу и азиатскому Югу даст, вероятно, повзрослевший Александр.

Историко-патриотическое фэнтези стало невольным правопреемником ушедшего историко-революционного фильма. Сергей Эйзенштейн в свое время снял «Александра Невского» как исторический фильм, хотя в действительности материал был весьма свободно оформлен. Фильм, как известно, упрекали за слишком заметную «бутафорию, длинноты, ритмические срывы и разрывы»[4]. Эйзенштейн со свойственным ему блеском невольно сформулировал главный закон исторической фантазии: неточность в трактовке материала как «фактор еще более обостренного ощущения, что дело далеко шире рамок 13 века»[5]. Параисторическая постановка ценна для зрителя прежде всего символическим содержанием.

И князь-освободитель оказался идеальной кандидатурой для построения русской идеи практически в любой период отечественной истории. Народная культура сама, без узды государства сделала Александра Невского героем песен и святым сразу после смерти. Простилось все: главным образом весьма неоднозначные средства внешней политики и на Западе, и на Юге – но это дело прошлое.

Выбор князя-патриота, призванного народом спасителя в качестве главного героя в 30-х, понятен. В начале нулевых реанимация Александра особого успеха не имела, вероятно, именно потому, что князь был слишком народным. Народ в «Дружине» и иных современных исторических проектах затерялся среди врага внутреннего, внешнего, бутафории и экзотических локаций. А Сергей Михайлович верил, что только с народом можно построить истинно русский экшн, способный не только завлекать зрелищем, но и поучать достоверным словом и делом. ◆

4. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1159, л. 13.

5. Там же.

Катерина Тарханова

НЕПРЕРЫВНЫЙ ФЕЙСПАЛМ

«Никак эта последняя электричка не уедет прочь, в ночь... И давно разложившиеся миллионы роз все так же алеют. Тут молодым ничего не катит еще лет пятьдесят... Да и потом будут эфиры с кладбища. Прапрапраправнук Пугачевой будет переходить с микрофоном от могилы к могиле. К счастью, нам уже не увидеть, как вдруг под фанфары откинутся крышки гробов, поднимутся скелеты кумиров, которые, щелкнув челюстями, обнажат качественные зубные протезы и... Я приду туда, где ты...» – по вроде бы иному поводу пишет в Фейсбуке Ганна Оганесян. А и Рената Литвинова однажды на «Золотом орле» ввела термин «шлачина», но уже в отношении бесконечного круговорота сериалов в природе. Действительно, который год хлещет с телеэкранов «шлак» из закрытого Донского крематория. Орлова, Серова, Зыкина, Толкунова, Круг, Фурцева, Галина Брежнева, теперь Гурченко, и у всех следующая остановка – морг. Хотя его-то и не показывают, останавливаются обычно на некоем «сломе эпох».

Помимо «имиджевых» повторных экранизаций всевозможной «истории государства российского» сериалы про разных покойных «народных артисток» – второй кусок хлеба федеральных каналов в части предельного повышения своего заоблачного рейтинга. Уже и грубые драки идут вместо интеллигентного контрпрограммирования – в один таймслот конкурирующие каналы ставят как бы «реальные» политические шоу и как бы «вымышленные» шоу звезд. Широкая публика мучается, колется, но с одинаковым рвением и доверием продолжает грызть кактус. У тех немногих, кто первое и последнее политическое шоу видит в «Триумфе воли» Лени Рифеншталь, а непревзойденными образцами

←
«Звезда эпохи», режиссер Юрий Кара

«звездного» вымысла считает «Сансет бульвар» Уайлдера и его антипод «Зелиг» Вуди Аллена, при новой волне слухов о сериале (про Орлову, Серову, Зыкину, Толкунову или кому теперь следующему приготовиться?) возникает ряд недоуменных вопросов, сводящихся в итоге к одному: а, собственно, зачем? Потому что элементарно стыдно накрываться волной этих «серьезных профильных дискуссий», идущей от нормальных вроде бы людей (не говоря уж о ненормальных). А от всех людей ведь не скроешься…

Хорошо, когда стыд только за себя – когда тридцать лет прошло, люди умерли, а до сих пор закрываешь лицо руками. В последнее время, когда и так тяжела шапка Мономаха, недоставало еще принять на себя стыд за завихрения других. За ту вьющуюся кругом вакханалию, псевдополитэкономическую и антикультуртрегерскую, в которую ввязались почти все, знакомые и незнакомые. Закрывать лицо руками еще и за этих граждан (фейспалм)? Нет уж, нет уж. Именно что не глядя можно и нужно им сквозь зубы отвечать. В духе: что бы сказали на этот счет Вуди Аллен, Билли Уайлдер или Лени Рифеншталь.

Зачем такое смотрит нецелевая аудитория

Люди, как бы знакомые с прототипами, то есть принадлежащие так или иначе, пусть и случайно, к той же среде шоу-бизнеса и не снующие в прицеле телевизора, смотрят подобные поминальники вовсе не целиком, а с ленивой пятиминутной готовностью, со старым пошлым вопросом из гримерки: «Ну, чем будем удивлять?» Удивляются всякий раз грубым поделкам с чудовищными диалогами и сюжетными натяжками, анахронизмам, оскорбительному для них несходству артистов с прототипами. Рокоссовский им не тот и Эйзенштейн в кадре не похож, не говоря уж о Рязанове или Кобзоне. «И это – Кобзон?!!» – возмущенные вопли затмевают тот факт, что в «шлачине» фамилия у него совершенно другая. Потому что подобной «околозвездной» публике в данном случае ценно вовсе не сюжетосложение с достоверностью, вообще не несчастные 8–16 серий. Ценен шанс на «околошлачные» разбирательства, «когда именно Люся купила жардиньерку», «чем именно Катя вскрыла себе вены», «сколько каратов было у Милы в том брильянтовом колечке», «был или не был зарегистрирован брак с цыганом».

Таким образом нецелевая, но во всем и всегда заинтересованная аудитория разводит вокруг толкуновых и гурченко, да хоть кашпировских и чумаков, отдельную мыльную оперу на предмет, кто был ближе к телу звезды и может это продемонстрировать, внося в заведомую «шлачину» исправления и дополнения. Мыльная опера вокруг таких поминальников приобретает в прессе и социальных сетях значение большее, чем они сами. Она значима для живущих и как бы здравствующих – в плане самопиара, получения статуса «инсайдера», наживания «политического капитала», надежды лично прильнуть к потокам авторов, экспертов и консультантов, которым «за знакомство» платят

«Орлова и Александров», режиссер Виталий Москаленко

деньги. В этом смысле даже символично, что сами производители телевизионного «шлака» поминальником называют конечные титры (бегущие от рекламы быстрее, чем одесский оркестр перед похоронной процессией).

Но и для сериалов про орлову-серову-зыкину даже самые недовольные голоса в сетях и газетах тоже имеют значение, создавая им «белый шум», ауру святости (ведь, как известно, «свято место пусто не бывает»). И вот уже «здесь занято», и поиск заведомых «кандидатов на выбывание» начинается со всех сторон – и в своей среде «инсайдеры» козыряют друг перед другом личным контактом с тем паралитиком, этим маразматиком или той старой перечницей. «Уход» за уходящими селебритис, будущими прототипами очередной «шлачины», давно стал делом наживным и перспективным в плане собственной раскрутки.

Зачем такое смотрит целевая аудитория

Остальные с пристрастием, наоборот, глядят все серии поминутно, потому что надеются выяснить досконально секреты и обманы, связанные с их кумирами. Ведь базовые ценности (далее – БЦ) целевой аудитории (далее – ЦА) как раз и представляют собой «шлак», давно вычисленный В.Я.Проппом и его многочисленными последователями. Не тронутая «знакомством» ни с чем вообще, кроме большака и перекрестка, семьи и соседей по подъезду (по селу), ЦА проживает внутри своей вечной фольклорной околицы: «хата с краю», «дают – бери», «из грязи в князи», «бабушка надвое сказала», «цыплят по осени считают». От пословиц и поговорок она в лучшем случае переходит к балладному жанру, который по сути является сериалом, где присутствуют только чувства – страсть, месть, ревность, зависть и жадность – и в конце убивают либо всех сестер-невест, либо заодно и женихов. Страх смерти – единственный сюжет архаичной русской баллады. В свою очередь,

«Фурцева. Легенда о Екатерине», режиссер Сергей Попов

максимум, что она издревле спродуцировала, – ответвления в виде либо мещанских, либо жестоких романсов. Жестоких, потому что подтверждают БЦ путем посягательства на них: на «дом – полную чашу», на «совет да любовь», на «жить-поживать да добра наживать» или «чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало».

БЦ фольклора – удел бедноты, нищета философии, воинствующий обскурантизм, замешенный на страдательном залоге православия. «Мы все умрем», – утверждают они еще до начала жизни, что зафиксировано в исследованиях: «Жестокий романс – лиро-эпический жанр городского фольклора, сформировавшийся во второй половине XIX века в мещанской среде, впитавший в себя особенности ее культуры и быта. Развился на основе традиционной русской баллады со свойственной ей узкой семейно-бытовой тематикой. В развитии сюжета жестокому романсу присущи экзотизм, стремление к смакованию жестокости, мелодраматизм и трагическая концовка. Можно выделить чуть более десятка сюжетов, которые отличаются друг от друга причинами трагедий, а выбор концовок и вовсе невелик: убийство, самоубийство, смерть от горя. Образная система жестокого романса небогата»[1].

«Небогата» система – вот и ключ к БЦ у ЦА. В сегодняшних сериалах кумиры бедняков – все те же бедняки, но только ставшие знаменитыми и при деньгах. Нет никаких людей, судеб, талантов, уникумов, если у них нет известности и сопутствующего ей богатства. Пустые они. При этом, однако, ни Варлам Шаламов, ни Петр Лещенко не дадут того рейтинга, что дают Гурченко или Василий Сталин. Первые двое со своими перепадами в судьбах были «из образованных», а это гранаты не той системы. Василий же Сталин, к примеру, совершенно «наш человек», пил с десяти лет, еще и на самолетах летал, только вот умел родиться у кого надо. Эдиту Пьеху каналы «похоронили» до срока

1. Тростина М. А. Жестокий романс: жанровые признаки, сюжеты и образы. Межвуз сб. науч. тр. Вып. IV. Саранск, 2003, с. 197–202.

(заранее приношу ей извинения за эту ассоциацию) лишь потому, что она идеально подходит под нужный трафарет.

С самого начала подобных телепроектов понятно, что отдельным преимуществом у патриархальной ЦА всегда будут пользоваться страдалицы. «Отвергнутая девушка из романса «Однажды я сидела на рояли...» с глубокой искренностью описывает историю своей любви»[2]. Совершенно не важно, что думали орловы, серовы, зыкины и так далее. Главное – их искренние чувства, которые во всех этих незримых «звездных шоу» плодятся как под копирку. Хорошо бы, конечно, побольше мужей у страдалицы и неплохо, чтоб голодное детство. Если военное, то просто зашибись, можно сразу «две смены залудить» (хотя ЦА уже скучает от войны, недовольна (см. форумы на порталах http://www.kino-teatr.ru/, http://www.kinopoisk.ru/ и др.), ей лучше больше мужей подавай). Но непременно раннее хождение по мукам, от Пьехи до Мордюковой (она уже приближается – сериал запущен), чтобы потом родить или не родить, в браке или не в браке, лечить или хоронить или ни то ни другое – только чтобы позднее «простая русская баба, мужем битая, попами пуганая, врагами стреляная» стала богатой и знаменитой.

Любой ценой должен произойти этот аттракцион. «Чюууда! Чюууда!» (см. «Праздник святого Йоргена»). Только при чуде чувственная ЦА заинтересуется и не сольется. Где, когда, как случилась метаморфоза, позволившая «чумичке», «такой же, как все», переехать в молочные реки и кисельные берега, вдруг сытно есть да сладко спать, «на золоте едать», «как у Христа за пазухой»? Что мешает попробовать всем? Найти «пазуху» для себя? Конечно, такое притягивает. Каждый в ЦА идентифицирует себя со звездами – Толкуновой, Гурченко, Лещенко или даже «жидом» Утесовым, – если только позволяют возраст, рост, вес и голосовые данные. У некоторых уже после одноименного сериала возникает идея: «а не замахнуться ли нам на Сергея нашего Есенина»? Или «чому ж я не сокіл, чому ж не Высоцкий (или хотя бы Михаил Круг)»? До Гурченко-то вообще достаточно похудеть («а правда она себе нижние ребра удалила для талии?»). Любой ценой каждый уравнивается со славой и деньгами, как будто они совсем рядом.

Ни один из этих сериалов не разбирается с реальной природой славы и денег. Им совершенно безразлично, кто был министром, кто – артистом, кто – певцом. Понятийная среда («происхождение», «связи», «подводки», «интриги», «школа», «талант», «работа», «профессия», «подлость», «опыт») минимизируется. Все сводится к «удаче» и «красоте ненаглядной», строго по архаичным заповедям фольклора. Высматриваются на экране мельчайшие чувственные образчики того, как «выбиться в люди». За них прощается даже многомужие или отсутствие «деточек» – этим отсутствием порой компенсируется зависть: «Бедняжечка, жалко ее, так хотела, но вот, не получилось. Ну, бог дал – бог взял». Присутствие деточек «неправильного» толка («Маленькие детки – маленькие бедки, а большие детки – и большие бедки»)

2. Там же. С. 200.

провоцирует ЦА на свои околоподъездные обсуждения и еще большее пристрастие к разбирательству на примере сериала. Ведь именно там – у Гурченко, Зыкиной, Фурцевой, Галины Брежневой – сформировано хоть какое-то «я», равное фамилии. Разбирать на лавочке собственное «я» невозможно, поскольку его нет. А они как бы есть, фамилии, да еще и разбогатели, «всегда были при мужиках», только вот все равно страдалицы. «И неправильно, что опять Зыкину показали только про бриллианты, не тем она запомнилась народу».

Однако наивность ЦА и стойкость ее БЦ оприходуются подобной продукцией изначально и принципиально. Не может быть здесь и сейчас игрового телесериала про Плисецкую, про Караваеву, Майю Менглет или Игоря Ледогорова. Про Викторию Федорову – может, вполне. «Во-первых, она уже умерла»… Про остальных упомянутых, главную роль в чьей жизни играл не фольклор, а разум, не везение, а талант и профессионализм, не семья, а собственная личность, не проселок, а рейс до Канберры без обратного билета, ЦА не поймет. Для этого же думать надо, а такое не практикуется. ЦА уже ждет про Магомаева, Бернеса (отдельным файлом), Образцову, Вию Артмане и Евгения Матвеева, Фатееву и Кустинскую, и Светличную с Ивашовым, и Караченцова с Петросяном. Каким бы циничным ни выглядел список, он есть во всех телередакциях «на всякий пожарный случай». Он есть там уже двадцать лет, с тех пор как появилось издание «7 дней». Оно, собственно, началось с того, что был составлен пресловутый «список селебритис», которые ни при каких обстоятельствах не должны разочаровать ЦА. Да хоть в гробу и в белых тапочках. Потом еще встряли «Караван историй», «Коллекция Каравана историй», «Story», «Интервью», «Биография» – все то, что с умным видом репродуцирует БЦ и достойно уже отдельного исследования не меньше, чем романсы:

Подружки, ко мне приходите,
Я буду лежать на столе,
Прошу вас, меня не судите,
Заройте мой труп в тишине.

Зачем такое делается

Все подсматривание, подслушивание, подъелдыкивание, неприемлемое ни для кого имеющего хоть каплю человеческого достоинства (не находящегося в морге), каналы внедряют осознанно и тщательно. Культивируют самые низменные инстинкты «замочной скважины». Гурченко до смерти не доводят – только до пятого мужа. Брильянты Зыкиной ищут вот именно что после похорон. Орлова – просто святая, мученица, тут даже не страдалица. Все это «было и прошло». Момент является принципиальным. Он и в 30-е, и в 70-е, и в 2000-е вечно вращается около 91-го года, пытаясь его затереть.

Когда при советской власти дети спрашивали родителей, а как вообще мог случиться 37-й год (49-й, 68-й или 17-й), получали ответ:

«Людмила», режиссер Александр Павловский

«Время такое было». Фольклорный или художественный, ответ имел в виду некую черную метку на человеческой биографии. Кто-то вырулил, кто-то нет. Нынешний сериал от любых меток бежит как от чумы. Весь народ написал четыре мильона доносов на самого себя, за что и поплатился. Весь народ пережил трудности революции, разрухи, проклятого нэпа, индустриализации, коллективизации, «врагов народа», войны, голода, нищеты, борьбы с космополитами и врачами-убийцами, XX съезда, кукурузы, Новочеркасска, вторжения в Чехословакию, запуска лунохода, Афганистана, распада СССР и опять же мильона терзаний на стрелках в проклятые 90-е, о чем свидетельствуют кладбища. Памятники стоят. Какое там вырулил или нет? Какие необщие выраженья? Какое такое «время»?

У Зыкиной и Фурцевой, у Гурченко и Пьехи в сюжете есть обязательно некий отдельный «вредитель», имеющий конкретное лицо, фамилию, имя и отчество. Их может быть два или три, в зависимости от этапов большого пути главной страдалицы, но вся история СССР непременно «олицетворена». Злобный завистник, или карьерист в органах, или продажный журналист – на эти роли уже набран отдельный актерский пул (Егор Баринов, Виктор Вержбицкий, Алексей Горбунов) – он всякий раз становится козлом отпущения за все: за головокружение от успехов и перегибы на местах, за «двадцать миллионов на войне и миллионы на войне с народом», за «танки идут по Праге» и цифру 37, когда «в момент слетает хмель». В поминальных сериалах (да и не только в них) уже не может возникнуть отмазка «время такое было». Только просто «так было». Так было – и точка. Так же, как орлова-серова «такая была». Какая? Ну такая, талантливая… Красавица была и страдалица. Главное, чтобы кругом наблюдалась «простая сермяжная правда», коловращение жизни в духе стихов Мандельштама, но только без него: «Человек родится, жемчуг умирает, а Сусанна старцев ждать должна».

«Людмила Гурченко», режиссеры Сергей Алдонин, Александр Имакин

Однако, когда больше нет Мандельштама, и улицы, и ямы, а есть только «соседний подъезд», вся жизнь с ее коловращением превращается в сплетню. При этом слушать сплетни неприлично априори, а еще «сплетники обладают низкой способностью к эмпатии. Такие люди не видят живого человека в том, кому могут нанести вред, распуская сплетни. Чувства и дела окружающих кажутся им ненастоящими, чуть ли не игрушечными»[3]. Игрушечными, значит, и никакого живого человека? Но сплетня про жен и мужей, и деточек, и соседей, а еще лучше сплетня про селебритис – вот же главная ориентация каналов, сосущих кровь из страдальческих фамилий. И все пересуды приходятся на период СССР. То есть можно, конечно, про Екатерину Великую, даже про раскол православия, хоть про гонки на лафетах, но про советскую власть – поплотнее, а после 1991 года никаких околичностей нельзя точно. Потому что хотя бы теоретически 91-й год пережит большинством из еще живущих, а мало ли что у них в голове. У них в голове за прошедшую четверть века могло вообще сложиться страшное убеждение, что не было никакого СССР. Как в той передаче «Абзац» Б.Бермана – И.Жандарева начала 90-х: «Не было никакого инженера Либо. Был Боль, Боль, Боль, Боль, Боль!!!»

Утесов и Магомаев, Мордюкова и Гурченко, Леонов и Папанов, Гайдай, «неуловимые мстители», даже Абдулов с Янковским – все они призваны заместить зияющую пропасть последнего столетия. Как «вредители» замещают дурную бесконечность, так селебритис замещают «ненастоящие», «игрушечные» сто лет в истории государства российского. Каналам даже мысли нельзя допустить, что XX век прошел мимо шестой части мира. Что он был огромен и плодотворен, сначала появились профсоюзы и суфражистки, штрейкбрехеров заклеймили, женщины получили избирательные права, случилась одна война,

3. Рупасова М. Как не стать жертвой сплетника. См.: http://beautyinfo.com.ua/

другая, Холокост и Хиросима, и войны не прекращались, но возникло государство Израиль и распались все империи с колониями, а японцы оказались самые умные; что придумали рок-н-ролл и пинап-гёрлз, массовую культуру и движение хиппи, произошла сексуальная революция, после чего все долго боролись со СПИДом, убитый Мартин Лютер Кинг произнес величайшую речь на свете, а вторично после Масарика президентом Чехословакии выбрали интеллигента и диссидента Гавела; что родились и умерли экзистенциализм, структурализм, семиотика, модернизм и постмодернизм, Пазолини успел перед смертью снять «Сало, или 120 дней Содома», Китай пережил все круги ада, в которые не верит, включая хунвэйбинов, и стал главснабом планеты – и все это уже прошло. У планеты все это и многое другое в прошлом опыте, и она с ним прекрасно продолжает функционировать, уже вполне глобально. Но наши каналы такого разврата допустить не могут никак. Иначе торговать нечем и тратиться надо, вот еще. Нет, вот есть вам высоты, и они не зияют – «великая победа», «Гагарин» и также в области балета мы впереди планеты всей. Орлова, Серова, Гурченко…

Только в такой ситуации каналы в разгаре XXI века вынуждены лишь начинать свою борьбу со СПИДом в одной, отдельно взятой стране. Кем бы ты ни был, они придут «туда, где ты нарисуешь в небе солнце, где разбитые мечты обретают снова силу высоты». Правда, только в том случае, если тебя нет так же, как не было СССР (в отличие от Лени Рифеншталь, Вуди Аллена, Билли Уайлдера). ◆

Елена Стишова

ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ

Анапа-2015. Тбилиси-2015

Два года назад, осенью 13-го, свой отчет о «Киношоке» я назвала «Долгое эхо», впечатленная новой атмосферой фестиваля стран СНГ и Балтии и знаковой сменой вех в литовской «Экскурсантке» и эстонской исторической драме «Живые картинки». Кино балтийских республик резко сменило оптику: ненавистные оккупанты, счеты к которым все не иссякали, вдруг обрели человеческий облик. Полковник НКВД самолично помогает литовской девочке, бежавшей из сибирской ссылки, добраться до родного хутора. Такая вот история.

Ностальгическая аура «нерушимого братства» сменилась партнерской, деловой, чему способствовали питчинги: той осенью проходил уже пятый питчинг. Открывались реальные перспективы копродукции, будущее фестиваля и его постоянных участников обещало обновленный тип содружества на более крепкой основе, чем сантименты советского разлива[1].

Кто бы мог подумать, что нарисованный воображением идеальный пейзаж через какие-то полгода окажется не более чем картинкой очага в каморке папы Карло, скрывающей потайную дверь во владения Карабаса Барабаса. Восстала против своих властей Украина, началась эпопея Майдана. Кремлевский проект Новороссии драматизировал и в конце концов завел в тупик российско-украинские отношения. Уже осенью 14-го года конфигурация «Киношока» заметно изменилась. Минкульт урезал бюджет фестиваля, пришлось искать новых продюсеров, приостановить питчинг, хотя он был подготовлен, а в конкурсном показе красовался проект Октая Мир-Касыма «Умереть отмщенным. Письма из прошлого», получивший в свое время призовое место на анапском питчинге. Иными словами, питчинг работал и тяжелел плодами.

1. Они, сантименты, ушли в прошлое вместе с плеядой актеров и режиссеров, собиравших в Анапе в начале 90-х пусть и не стадионы, но толпы зрителей, для которых все они были звездами и кумирами. На их популярности вырастала популярность «Киношока».

И все же руководители «Киношока» сохранили верность концепции открытого фестиваля. В игровой конкурс были приглашены два украинских фильма – хит международных фестивалей прошлого года «Племя» Мирослава Слабошпицкого и семейная сага «Братья. Последняя исповедь» Виктории Трофименко. Авторы были званы, но не приехали. Не приехал и всегда желанный гость фестиваля председатель Национального союза кинематографистов Украины наш друг и коллега Сергей Тримбач. «Террор среды» делал свое дело, одна только Лариса Кадочникова, звезда украинского поэтического кино, не побоялась приехать. Она привезла свой (совместно с Дмитрием Томашпольским) неигровой «Автопортрет», была в центре внимания и не говорила о политике.

«Ангелы революции», режиссер Алексей Федорченко

Мне бы тоже помолчать про политику, да не получится. Иначе не понять, отчего перестал функционировать московский кинофорум Конфедерации союзов кинематографистов, двенадцать лет кряду собиравший большой конкурсный фестиваль-семинар стран СНГ и Балтии. Почему «Киношок» все чаще представляет картины в отсутствие авторов и продюсеров? Что бы это значило? Да очень просто: отсутствие делового интереса. Какой продюсер поедет на фестиваль, когда там ни кинорынка, ни питчинга. «Мы живем в жестких реальностях, – объяснил мне арт-директор «Киношока» Сергей Землянухин. – Тризна по СССР, продолжавшаяся первые несколько лет, давно забыта. Актерское братство больше не мигрирует по фестивалям. Собрать программу все труднее. К примеру, страны Балтии снимают свои фильмы на условиях копродакшн. Чтобы получить фильм, надо договориться со всеми продюсерами, что удается нечасто».

«Небесное кочевье», режиссер Мирлан Абдыкалыков

Украинские события осложнили ситуацию большинства внутренних фестивалей. Украинцы не приезжают, фильмы то дают, а то и нет. Свежий пример из Грузии, где в начале ноября прошел Тбилисский открытый кинофорум. Михаил Ильенко отозвал свой обещанный фильм «Тот, кто прошел сквозь огонь» на том основании, что режиссер Андрей Прошкин (его «Орлеан» планировался как фильм закрытия) вел съемки в Крыму как раз в то время, когда там арестовали Олега Сенцова (!). Ильенко не устраивало и возможное присутствие на фесте Станислава Говорухина, который, по аргументации Ильенко, «плохо относится к Украине». К концу фестиваля продюсер ильенковского фильма Владимир Филиппов информировал дирекцию Тбилисского кинофорума, что готов немедленно прислать картину, но, увы, было уже поздно. Этот сюжет был подхвачен украинскими СМИ, растиражирован как событие национального масштаба.

А Дмитрий Томашпольский и Алена Демьяненко приехали и показали свою неформатную комедию – фэнтези «F63.9 Болезнь любви». В секции «Украина в фокусе. Пристальный взгляд» прошла новая картина Евы Нейман «Песнь песней» – тонкое прочтение прозы Шолом-Алейхема.

Арт-директору и сопродюсеру Тбилисского кинофорума Вячеславу Шмырову удалось собрать программу из лучших российских фильмов последнего года и статусных картин независимых республик Центральной Азии, уже имеющих международное признание. Фильмом открытия стала «Франкофония» Александра Сокурова, мало кем виденная на родине. В трехзальном кинотеатре шли «Ангелы революции», представленные Алексеем Федорченко и Дарьей Екамасовой. Показаны «Милый Ханс, дорогой Петр» Александра Миндадзе, «Под электрическими облаками» Алексея Германа-младшего,

«Комбинат «Надежда» Натальи Мещаниновой – словом, best of the best.

Я связываю свои надежды с Тбилисским кинофорумом как с новой нишей, где станут собираться кинематографии ближнего зарубежья – стран СНГ и Балтии, даже если этот эфемерный союз, не замеченный в активной культуртрегерской деятельности, распадется. Между тем именно Межгосударственный фонд гуманитарного сотрудничества государств – участников СНГ (МФГС) на этот раз финансово поддержал Тбилисский кинофорум (в отличие от нашего Минкульта).

Четыре осени подряд в столице Грузии с успехом проходила Неделя российского кино вопреки прохладным политическим отношениям двух стран. Украинские события, кремлевский проект Новороссии, ясное дело, не улучшили наши отношения. В новой политической ситуации официальная Грузия не хотела пиарить российское кино. Продюсерам и учредителям фестиваля Константину Лузиньяну-Рижинашвили и Георгию Базгадзе удалось пробить железный занавес, предложив новую концепцию – теперь уже международного кинофорума: российское кино вместе с лучшей продукцией Грузии, Украины, всех стран СНГ и Балтии и других зарубежных стран. Эльдар Шенгелая, режиссер и политик, приветствовал организаторов и участников на открытии, не преминув, однако, заметить: на политическом уровне отношения не самые лучшие. В том, что политика верхов вполне способна обрушить человеческие отношения, зомбировать и тех, кто полагает себя независимой личностью, пришлось убедиться, не увидев в зале на церемонии открытия цвет грузинской интеллигенции. И все-таки удалось повидаться на форуме с Ланой Гогоберидзе, Александром Рехвиашвили, Кахой Кавсадзе, промелькнул и Мераб Нинидзе.

Честно говоря, зрителей было мало. Перерывы для такого рода циклических культурных событий плюс ребрендинг, никак не объясненный зрителю, губительны. К тому же никакой рекламы, никакого пиара не было – то ли воспротивились городские власти, то ли не сумели организовать эту работу. Приходилось иной раз представлять отличные картины в полупустом зале. Были и аншлаги, иногда неожиданные. Битковый зал собрал «Лунный папа» (1999) Бахтиера Худойназарова на сеансе, посвященном памяти выдающегося режиссера.

Две вещи, поразившие меня в Тбилиси, где я не была двадцать лет. Проспект Шота Руставели, главная артерия города, утратил былой колорит. Начисто исчезли стайки фланирующих молодых франтоватых мужчин – особая примета этой городской магистрали в течение многих лет; иссяк поток нарядных женщин – обычная улица большого города. И еще: молодые тбилисцы не говорят по-русски. Хочешь спросить дорогу – обращайся к людям в возрасте. Кстати, в Латвии, Эстонии и Литве вроде бы пошел обратный процесс: многие хотят учить русский. После того как эти страны вступили в Евросоюз, местные СМИ перестали демонизировать Россию: теперь на нас смотрят как на потенциальных

партнеров, оживают культурные связи. Может, и Украина, где ненависть к соседу полыхает и подогревается со всех сторон, только бы не погасла, вступи она в ЕС, со временем остынет и переключит свою эмоциональную энергию на внутренние дела. Только не завтра это свершится и даже не послезавтра.

На «Киношоке»-2015 несколько украинских картин – игровая «Полет золотой мушки» Ивана Кравчишина и две неигровые – «Улитки» Марины Вроды и «Поодаль» Катерины Горностай – участвовали в конкурсе и были отмечены жюри. Талантливая Марина Врода, призер Каннского фестиваля за короткометражку «Кросс», весь фестиваль проходила с табличкой «Oleg Sentsov free» на майке. С ней она вышла на подиум, чтобы поблагодарить за награду и отказаться от нее. Фестиваль не провел акцию в защиту украинского режиссера, осужденного на беспрецедентный срок по недоказанному обвинению. Потому что хочет в следующем году отпраздновать свое двадцатипятилетие. (Вопрос на засыпку: молчание фестиваля – это политика или прагматика?) Но были люди, вслух, прямо в зале, высказывающие свою солидарность с Мариной.

В конкурсе участвовали картины из Грузии, Киргизии, Таджикистана, Узбекистана, Казахстана, Латвии, Литвы и России. Худшей программой была российская. Оба фильма – «Окно» и «Запрет» – изумили аудиторию своим пещерным непрофессионализмом. Уверена, ни тот ни другой не получат проката, что избавляет меня от обязанности анализировать эту продукцию. Хотя как знать. Курс на понижение, проложенный нашими дистрибьюторами, зашел так далеко, что выбор зрителя порой сбивает с ног.

В фокусе «Киношока» на сей раз было грузинское кино – пять фильмов последних лет. Ни одна из них не прокатывалась в российских кинотеатрах, зато профессиональное сообщество могло посмотреть эти картины на международных конкурсах. Давно пора заметить, что грузинское кино изменило имидж, стерев с лица улыбку, отказавшись от мифологии, связанной с фольклором, от милых стереотипов, от эксцентрики – от всего, за что мы так любили это кино. Сегодня оно больше тяготеет к «презренной прозе», чем к поэзии, не чурается социально острых тем, болезненно переживает военный конфликт с Абхазией. Жюри во главе с Дмитрием Крымовым высоко оценило грузинскую ретроспективу и в обход регламента придумало специальный диплом «За детское чувство любви к кино» для фильма Левана Когуашвили «Слепые свидания» из внеконкурсной программы «В фокусе – Грузия».

Окрепло и киргизское кино. Новое поколение режиссуры научилось работать с малым бюджетом, искать и находить спонсоров, не полагаясь на госфинансирование. «Золотую лозу», главный приз фестиваля, взял фильм «Небесное кочевье» дебютанта Мирлана Абдыкалыкова. Поэтическое кино, отсылающее к классическому «Небу нашего детства», уже успело получить несколько международных наград.

«Живые картинки», режиссер Харди Вольмер

Фестивальный мир приветствует этнокино. В прошлом году на Монреальском международном фестивале прошла мировая премьера киргизской исторической эпопеи «Курманжан Датка» (игровой дебют Садыка Шер-Нияза). Она известна во всем киномире – кроме России. Мы насмерть привержены родным фактурам, в иную антропологию, в иную культуру не вникаем. Великодержавным снобизмом, сама того не зная, больна публика с ее «дурным вкусом», да и наш брат, профессионал, не отстает. Похоже, это неистребимо в обозримом будущем. Наверное, необходимо максимально дистанцироваться, чтобы воспринимать кино Киргизии, Казахстана, Узбекистана… как зарубежное, вне связи с нашим общим прошлым, где оно было маркировано как кино второго сорта.

Кинематографии некогда братских республик сегодня ориентируются на южнокорейский Пусан, а не на Московский международный. А ведь могло бы быть иначе. Я не разделяю мнения, будто мы были фатально обречены на такой и только такой расклад событий. Компьютерщики – специалисты по сложным системам уверены: проблему раздела можно было решить по уму, а не рубить с плеча.

Но вернемся к нашему сюжету. Вот что сказал в 2002 году Актан Арым Кубат, в ту пору Актан Абдыкалыков, уже титулованный автор «Бешкемпира», журналу «Кинофорум»: «…Россия сегодня не слишком идет нам навстречу. […] …И нас она как бы не замечает. Сегодня гораздо больший интерес к Киргизии проявляют на Западе. Они принимают нас такими, какие мы есть […]. Пытаются завязать с нами диалог. А Россия, пребывая в плену своих державных амбиций, нас словно бы игнорирует. […] …Все же хотел бы, чтобы Россия была к нам более снисходительна»[2].

В 2009 году Юсуп Разыков снял «Гастарбайтера» – открыто полемичный фильм про старика ветерана, вынужденного двинуться из

2. Абдыкалыков Актан: «У нас появилось второе дыхание». Интервью Натальи Сиривлн. – «Кинофорум», 2002, № 1.

«Умереть отмщенным. Письма из прошлого», режиссер Октай Мир-Касым

кишлака в Москву на поиски внука, который сгинул в столице прогрессивного человечества. Старик попадает в подмосковный Серпухов, в места своего солдатского прошлого, находит работу посудомойщика с койкой на кухне. Картина, само собой, не стала хитом проката, да и не многие коллеги-критики проявили к ней интерес. Вот что говорил в интервью о фильме автор: «...Моя картина про ответственность России за малые народы. Гастарбайтеры не случайно едут в Россию, понимая, что здесь им никто не рад, но тем не менее у себя жить совсем невозможно. И не случайно у нас в фильме дом героя сгорает: в нем не остается никакого смысла, старику некуда возвращаться»[3].

Ольга Шервуд заявила в своем блоге (см. электронный ресурс bbc.com), что Россия для стран – участниц «Киношока» уже неинтересна. Россия утратила прежде всего политическую власть, а потом и былой авторитет «старшего брата» и превратилась в кинематографическую провинцию. Потому и не едут – неинтересно. Мнение коллеги разделяю, могу добавить еще ложечку дегтя: новый продюсер отказался от непременных для «Киношока» дискуссий, не вникнув, зачем они нужны.

Нужны они были для поддержания творческой атмосферы и интеллектуального тонуса фестиваля, каковой задавался Ириной Шиловой, бессменной ведущей вечерних обсуждений конкурсной программы. Это был уникальный фестиваль-семинар с долгими посиделками и синефильскими страстями.

И все же причины увядания «Киношока», на мой взгляд, более фундаментальны, чем отмеченные Ольгой Шервуд. Это причины геополитического характера, если использовать актуальный лексикон. Постсоветская интеграция не сложилась вопреки российским инициативам (СНГ, Таможенный союз и пр.). Национальный тренд оказался сильнее прагматических соображений.

3. Разыков Юсуп: «Я не могу назвать картину, которая для меня по важности ощущения и покаяния сегодня стояла бы рядом с «Гастрабайтером». Интервью Алёны Сычёвой. – ProfiCinema, 01.06.2010.

Мы дожили до настоящего распада советской империи. Библейские сорок лет, потребные, чтобы забыть о рабстве, в наше скоростное время обернулись двумя десятилетиями.

Раздел СССР в Беловежской пуще, скрепленный подписями трех новоиспеченных руководителей независимых республик (Россия, Украина, Беларусь), – этот исторический акт 1991 года не просчитывал ни риски, ни отдаленные результаты. Никакой аналитики от политологов и экономистов не последовало. Бешеная скорость общественных процессов в 90-е не способствовала размышлению и осмыслению. Была всеобщая эйфория и вера в то, что все действительное разумно. И лишь двадцать лет спустя, подводя итоги немалого постперестроечного этапа, когда уже всем было понятно, что жизнь не удалась, заговорили о поспешных и ошибочных решениях, заспорили задним числом о стратегии «прорабов перестройки». Не помню, чтобы кто-нибудь связал проблему «понаехавших», от которой больше других мегаполисов страдала Москва, с поспешно принятым и не подготовленным Беловежским соглашением, то есть с перестроечной национальной политикой. Россия в одночасье дала свободу народам СССР и продолжила свой дальнейший путь в составе исторически сложившейся Российской Федерации. А как живут и выживают недавние братья: таджики, киргизы, узбеки и другие, с подачи президента Ельцина взявшие суверенитета сколько смогли унести, – это уже было их внутреннее дело.

Между тем огромная территория Советского Союза, вопреки этническому многообразию, была практически неразделима. Крупные промышленные объекты всесоюзного значения, разбросанные по городам и весям, вся значимая инфрастуктура были единой кровеносной системой и управлялись и контролировались из центра, то есть из московских министерств, главков, управлений и прочих ведомств. Связь распалась, и кровь пролилась. Не символически, а в прямом смысле слова. Как распиливали бывшую госсобственность, какие страсти кипели – об этом мы знаем мало, но придет черед узнать и тайное станет явным.

Весь этот беспредел называется эвфемизмом «дикий капитализм», но не объясняется им. И не оправдывается. На сегодня постсоветское кино может предъявить всего лишь один артефакт, напрямую связанный с этой темой, – фильм «Магнитные бури» Миндадзе и Абдрашитова. Есть и памятники, разумеется, неофициальные, той войне за передел собственности, войне, где погибали в одиночку и семьями. Сама побывала на Екатеринбургском городском кладбище, где из ворот сразу попадаешь в мемориал, не без ехидства названный в народе «аллеей героев». Выложенный мраморными плитами подиум окружен гранитными постаментами, а на них скульптурные портреты мужчин, в основном молодых, тех, кто участвовал в борьбе за выставленные на продажу заводы.

Параллельно рукой подать от России – в Украине вызревали процессы, которые очень сложно замерить, даже если они, эти процессы, отслеживаются «компетентными органами». Двадцать лет оказались

достаточным сроком, чтобы украинский народ определился в своем желании всерьез освободиться от российского протектората, от своего коррумпированного руководства и выбрал европейский путь развития в составе Евросоюза. Опыт оранжевого Майдана (2004) был той поучительной неудачей, которая дает энергию роста и зрелости.

Никогда мы не будем братьями
Ни по родине, ни по матери.
Духа нет у вас быть свободными –
Нам не стать с вами даже сводными, –

написала, как отрезала, Анастасия Дмитрук. Ее стих стал сетевым хитом, ей аплодировали, ей запальчиво отвечали, с ней полемизировали. Кто как, а я считаю, что заслужила эту плюху. Потому что, по сути, ничего не знала про Украину. Не думала про колониальный гнет, про его предельные формы, включая утрату родного языка. Известен такой курьез времен уже незалежной Украины. Все делопроизводство автоматически переводилось на мову, а пишмашинки на родном алфавите были в дефиците, персонал толком не знал украинского языка. То-то был переполох.

Но прошло двадцать три года, и в Киеве если и знают русский, то в общественных местах говорят на мове. Это хороший тон, принятый интеллектуалами. А ведь было время, когда незнание русского закрывало все социальные лифты, когда на мове общались только лохи.

Де-юре все пятнадцать республик имели автономию. Де-факто, как известно, все выглядело иначе. Кинематографисты союзных республик имели два идеологических фильтра – локальное Госкино и союзное. Свои чиновники чаще всего были жестче, чем московские. Боялись как чумы проявлений «буржуазного национализма». За этот грех карали по полной и до седьмого колена. Украинское поэтическое кино, родившееся на оттепельной волне, было подавлено, как вооруженное восстание. Сергей Параджанов, лидер направления и автор «Теней забытых предков», получил тюремный срок по вымышленному обвинению. Школа была уничтожена. Один только Юрий Ильенко, став режиссером, держал оборону, продолжая снимать кино в поэтике, пронизанной фольклорными мотивами[4].

Его одиозный и скандальный опус «Молитва о гетмане Мазепе», показанный на Берлинале в 2002 году, был наотмашь русофобским трэшем. И все-таки, хочешь не хочешь, закономерным жестом, который надо было ожидать после десятилетий ущемления и зажима национального самосознания. Кто-нибудь из наших мудрецов предвидел, что, расставшись и обретя свободу, мы вступаем в эпоху национализмов? Что тотальная русификация повлечет за собой столь же неуемную дерусификацию?

Зашифрованный образ современной, свободной Украины – криминальная группировка глухонемых в фильме Слабошпицкого «Племя». Молодые ребята живут и учатся в интернате, своего рода гетто, отрезанном от звучащего мира. Они объясняются жестами и похожи

4. См. об этом: Тримбач С. Сквозь стены. – «Искусство кино», 2010, № 4.

«Франкофония», режиссер Александр Сокуров

скорее на биороботов с самой примитивной программой жизнеобеспечения, исключающей как лишнее человеческие эмоции. В фильме нет национальных примет, это универсум, где немота и глухота читаются как метафора отпадения от гуманистического общества, построенного на человеческих контактах, общении, взаимопомощи, наконец. «Племя» можно воспринять как диагноз и как обвинительный вердикт анонимным властям, снявшим с себя ответственность за малых сих. Как предельную модель тоталитарного социума. И как намек на то, что современная цивилизация попала в ловушку обратного развития, вернувшись – местами – в эпоху первобытного племенного общества.

...Не сегодня-завтра пойдет третий год, как мы живем в состоянии необъявленной войны с Украиной. Картинку Майдана я увидела впервые по американскому телевидению: я гостила в Бостоне у давних друзей. Хозяин дома тут же засыпал меня вопросами, и я на своем примитивном английском попыталась ему что-то объяснить про отношения Украины и России. Наверное, мне все-таки удалось пролепетать нечто связное, потому что в ответ он задал мне очень точный вопрос: «До перестройки Украина имела свою государственность?»

«Отаке!», как сказал бы мой друг председатель Национального союза кинематографистов Украины Сергей Тримбач. ◆

Антон Долин

ГАМЛЕТ. ПРИНЦ ГАМЛЕТ

Джеймс Бонд глазами Сэма Мендеса

Он не верит в себя – и тщеславен; он не знает, чего хочет и зачем живет, – и привязан к жизни.
И.Тургенев. «Гамлет и Дон Кихот»

Гадай сколько хочешь, а наверняка все равно не узнаешь, зачем Сэм Мендес, лауреат «Оскара» и автор множества фестивальных хитов, а еще серьезный театральный режиссер, взялся за такую попсу, как фильмы о Джеймсе Бонде. За солидный гонорар, ясно. Но ведь это годы работы, уйма потраченных и заработанных денег, нечеловеческая ответственность перед всем миром. Неужели все это, чтобы ничего не сказать, а лишь чуть развлечь публику? Вряд ли, ведь недаром «007: Координаты Скайфолл» (Skyfall), нарушив все правила франшизы, удостоились таких восторженных рецензий – и стали к 50-летию сериала самым кассовым его фильмом. Сомнительно, что, поддавшись на уговоры продюсеров сделать еще одну картину о Бонде, Мендес и его соавторы (сценаристы Нил Пёрвис, Роберт Уэйд и Джон Логан) пытались просто повторить успех: слишком уж концептуально «007: Спектр» (Spectre) дополняет предыдущую картину, хоть сделан с несколько иной интонацией. Дилогия подводит итог под бесконечным циклом боевиков о приключениях агента 007 и переосмысляет их в новом ключе. Или правильнее сказать «в классическом ключе».

Британца Мендеса мир кино знает по снятым в США «Красоте по-американски», «Проклятому пути», «Морпехам», «Дороге перемен»; на родине у него репутация шекспировского режиссера. Среди его постановок «Ричард III» и «Король Лир», «Буря» и «Троил

←
Сэм Мендес

и Крессида», «Отелло» и «Двенадцатая ночь», «Зимняя сказка» и «Как вам это понравится»[1]. А вот «Гамлета» не было. До сих пор. Теперь – есть.

1. Принц датский

Почему Джеймс Бонд – Гамлет? Хотя бы потому, как он, начинавший в роли послушного винтика «на службе у Ее Величества», эдакого Озрика, постепенно перестал быть таким, как все. Он – центр кинематографической вселенной. Не обычный мачо-нарцисс, но сосредоточенный на собственной персоне эгоист, в своем роде неврастеничный, невзирая на фасад абсолютного спокойствия. Его отношения с женщинами, пижонский стиль, манера поведения и разговора – настоящая цепь комплексов. Ну конечно, типичный единственный мальчик в семье – то ли затерроризированный, то ли залюбленный. Лучший агент своей начальницы М, и иногда кажется, что вообще единственный (где они, агенты от 001 до 006?). Интересы короны и государства давно перестали быть для него определяющими. А в «Скайфолле» и «Спектре» он только и делает, что разбирается с собственным прошлым и семьей, чего ни один из предыдущих Бондов позволить себе не мог да и не желал.

Вспомним, с чего начиналась карьера Бонда в исполнении Дэниела Крейга, к «Скайфоллу» постепенно превратившегося из типового супермена в неординарного артиста. Экранизация основополагающей книги Яна Флеминга «Казино Ройяль», предпринятая Мартином Кэмпбеллом, открывалась жесткой, непривычно реалистичной сценой убийства. За него Бонд и получал свои два нуля – лицензию на убийство. Это был концептуально важный рубеж: до тех пор он убивал легко, элегантно, в удовольствие. Теперь кровь стала несмываемым пятном на совести, само наличие которой у Бонда Коннери или Мура невозможно себе вообразить. Бонд Крейга отмечен еще одной личной драмой – потерей погибшей по его вине возлюбленной (так объясняется его поведение в отношении девушек, хотя и раньше они погибали пачками). Теперь, когда его спрашивают о профессии, он не врет и не рисуется, а отвечает буднично, не задумываясь: «Убийца».

Другими словами, все его приключения не просто более или менее безупречное выполнение заданий, а постоянное бегство от чего-то и преследование кого-то, причем фигуры агрессора или жертвы размыты. «В движущуюся мишень труднее попасть», – замечает Бонд в «Скайфолле» своей напарнице Ив, которая его подстрелила, причем в тот момент, когда он находился в движении. Значит, надо бежать еще быстрее? Ни в каких фильмах Бонд не бегал так много, как у Мендеса. Парадоксальным образом не только убегать от пули, но и убивать оказывается удобнее на бегу.

Возможно, это еще не рефлексирующий Бонд, но уже знающий о неизбежности рефлексии. Для него каждая смерть не трофей, но груз

1. Кстати, и сценарист Логан переписывал для Рейфа Файнса (тогда уже снимавшегося в «Скайфолле») шекспировского «Кориолана». Мир тесен, ничто не случайно.

Сэм Мендес на съемочной площадке

ответственности. Это подчеркивается в «Скайфолле», когда оружейник Q вместо привычного набора прикольных гаджетов вручает 007 пистолет, срабатывающий только в его руке. Отныне это его ответственность – спустить курок. «Или не спустить», – уточняет Бонд (он созревет до этого решения к финалу «Спектра»). Таким же образом Гамлет менялся после случайного убийства Полония и соглашался на дуэль с Лаэртом, узнав о смерти Офелии, в которой был косвенно виновен.

«Патологическое неприятие любых авторитетов по причине детской травмы» – заключение после обследования Бонда в МИ-6. Вероятно, те же слова можно было применить к Гамлету. Недаром Мендес направляет своего героя в «Спектре» на прием к молодой красавице психоаналитику. Здешнюю Офелию, которую сыграла Леа Сейду, зовут Мадлен Сван, и это прозрачная отсылка к эпопее Марселя Пруста «В поисках утраченного времени»[2]. Как только погони прекращаются, она задает ему важный вопрос: «Ты правда этого хочешь? Жить в тени? Охотиться, терпеть охоту на себя? Всегда в одиночестве?» Бонд отвечает: «Я не останавливаюсь, чтобы задуматься об этом».

По сути, он – Гамлет, смирившийся с собственным бессмертием и решившим «быть» без надежды на небытие[3]. Это уже не осознанный выбор, как у принца датского, а своего рода инерция.

2. Первый роман серии – «По направлению к Свану». «Мадлен» – название печенья, вкус которого напоминает герою о годах детства.

3. Образ, забавным образом предсказанный в комедии с Арнольдом Шварценеггером «Последний киногерой» (1993).

2. Мышеловка

Действующее лицо, исполнитель, зритель в одном лице. У Бонда нет других актеров, кроме себя самого. Поэтому он всегда при параде, в костюме (обычно в смокинге с бабочкой: даже в вагон-ресторан идущего через пустыню поезда он так выходит). «Мышеловка» Мендеса, которая должна захватить внимание зрителя и отвлечь его от неприятных психологических проблем главного героя, – восхитительные

«007: Координаты «Скайфолл»

экшн-сцены, каждая из которых представляет собой отдельный спектакль. Как правило, со скрытым смыслом. А иногда и с явным, как кровавая перестрелка в зале Лондонского суда, демонстрирующая преимущество старого рыцарского кодекса – по цитируемому в этом эпизоде Теннисону, «бороться и искать, найти и не сдаваться» – над лукавством современной юриспруденции.

С первых кадров «Скайфолла» Бонд преследует таинственного одиночку – как в «Гамлете», Призрака (так его называют в МИ-6), – у которого на украденной флэшке подлинные имена агентов под прикрытием. По крышам Стамбула, на крыше поезда, потом в шанхайском небоскребе он преследует незнакомца, но так и не получает от него нужной наводки. В казино Макао Бонд выходит на след заказчика, к этому моменту устроившего взрыв в Лондоне и публикующего в Интернете засекреченные имена. Они встретятся на необитаемом острове, и тот расскажет привязанному к стулу Бонду притчу – о чем? – разумеется, о мышеловке, в которую пойманы крысы, пожирающие друг друга до тех пор, пока не останется одна.

Любопытно тут вспомнить, что у самого 007 никогда не было псевдонима и свое подлинное имя он беззастенчиво объявляет при встрече каждому: «Бонд. Джеймс Бонд». Но его плоскостность, однозначность, цельность – кажущиеся. Бегая за флэшкой, он подбирается все ближе к оппоненту – своему предшественнику в роли самого талантливого агента британской разведки, – а тот раскрывает ему подлинные результаты пройденного чуть раньше в МИ-6 медицинского теста. Бонд ищет не злоумышленника, а себя. Просто он еще этого не успел осознать на бегу. Не случайно же постоянное бегство (то охотник, то преследуемый) в конечном счете приводит в усадьбу, где прошло его детство, оставленный много лет назад и позабытый шотландский замок

Скайфолл. Это та мышеловка, в которую он попался по собственной вине.

В «Спектре», гоняясь за очередными фантомами от Мехико до Рима, Бонд не скрывает, что указания конторы для него не закон. Никогда еще в его карьере не бывало столь откровенного и последовательного неподчинения начальству. Бывший шпион идет по следу за своей интуицией – как за мышкой, разбудившей его посреди ночи в танжерском отеле «Американец» и приведшей в потайную комнату. Будто из сознательного состояния – в ночное, дремотное, сновидческое, ближе к подсознанию. Пункт за пунктом: падающий вертолет над мегаполисом, автомобильная гонка по узким улочкам старого города, погоня и схватка на горнолыжном курорте, драка в несущемся через пустыню поезде… Неостановимое движение – центростремительное, навстречу собственному скрытому «я». Как в готическом романе (искони английский жанр), к тайне своего происхождения, к генетическому коду.

Когда Бонд добирается до логова Сильвы – своего противника из «Скайфолла», – а потом до спрятанного среди песков убежища Оберхаузера, главы организации СПЕКТР, он обнаруживает бесконечные системные блоки и мониторы. Герой будто оказывается внутри гипермозга; не собственного ли? Тем более что декларируемая цель Оберхаузера – обеспечение тотальной слежки за всеми людьми на Земле, принципиальное и окончательное решение проблемы «личных данных». В этом он продолжает начатое Сильвой. В конечном счете оба злодея в двух фильмах конструируют колоссальную мышеловку, в которую должен попасться весь мир.

Бонд пытается любой ценой уничтожить этот дьявольский пульт управления – а Оберхаузер в ответ пытает агента 007, сверля его черепную коробку. Бонд мучительно вспоминает – Оберхаузер хочет принудить к забвению. Результат и того и другого действия – проникновение в самые сокровенные, теневые, скрытые зоны памяти… или взрыв мозга.

3. Эльсинор

При первой же встрече Мадлен Сван допрашивает Бонда о его родителях и прошлом. Еще бы: с этого все и начинается. С отца, матери и родного дома. В «Скайфолле» и «Спектре» сам Мендес, как и его герой, возвращается домой, наконец снимая в Великобритании. А агент 007 впервые за всю историю сериала находит в Лондоне не только точку отправления и прибытия, а ключ от многих секретов собственной судьбы. Это ли его Эльсинор, куда он приезжает, как Гамлет из Виттенберга, после долгого отсутствия? Раз так, то здание МИ-6 – одна из лучших среди его «затворов, темниц и подземелий». Вход туда, кстати, в двух фильмах Мендеса осуществляется именно через подземелье. Вообще тема подземных ходов в «Скайфолле» оказывается лейтмотивом: достаточно вспомнить погоню и страшный теракт, устроенный Сильвой в лондонском метро, и потайной ход, благодаря которому герои

спасаются из горящей усадьбы в финале. В «Спектре» же, войдя с самого низу в оставленное, опустевшее здание МИ-6, Бонд обнаружит там череду призраков из собственного прошлого: портреты тех, кто был им убит и кто погиб из-за него. Потеряв свой утилитарный смысл, опустевший Эльсинор станет внутренним лабиринтом его биографии, тревожным напоминанием о пережитом и забытом.

Как бы умирая в начале «Скайфолла», Бонд позже возвращается к жизни и обнаруживает, что его квартира сдана другому. Отныне он в прямом смысле слова бездомный. Это, конечно, еще одно, «техническое», объяснение тому, что его жизнь проходит на бегу или даже в бегах. Но также и наводка на подлинный дом героя. Нет, все-таки Эльсинор, наследная вотчина, на которую покушается самозванец, не Лондон, где подстерегают двойные агенты, не взорванный неприятелем дважды МИ-6, а спрятанная среди туманных полей Шотландии усадьба Скайфолл.

Ее название, вынесенное в заголовок фильма, недвусмысленно указывает на принципиальную важность локации: она подчеркнута и тем, с каким размахом выдающийся оператор Роджер Дикинс снимает это спрятанное от несведущих глаз место. Перед нами не еще одна экзотическая живописная декорация, а объяснение всего фильма. Сюда – в теневую зону своего прошлого – стремился Бонд, и это было важнее всех скрытых агентов планеты. Настоящий заколдованный замок, где рыцарю надлежит остановить бег и встретить свою участь. Там и произойдет финальная дуэль.

4. Лаэрт

На поединок с Бондом в его Эльсиноре выходит Сильва. Сыгранный темпераментным Хавьером Бардемом злодей, одновременно харизматик и урод, – двойник Бонда, шпион-перевертыш. В каком-то смысле идеальный двойной агент, предавший нанимателя не ради больших денег, а ради собственного интереса. Он раскрывает двойных агентов не только из желания отомстить бросившей его когда-то британской разведке, но во имя борьбы с лицемерием системы. Ирония в том, что сам он принужден к двуличию: отравленный когда-то с разрешения короны (как Лаэрт), он вынужден с тех пор носить протез, то есть маску. Разоблачать других, но скрывать собственное имя и лицо.

Подобно сыну Полония и брату Офелии, он движим жаждой возмездия. Так же как и Лаэрт, вступает в личную герилью с системой, но в конечном счете выбирает одного оппонента: Бонда, любимчика М, предавшей его королевы. Сильва вооружен пулеметами, автоматами и пистолетами, он прибывает с неба, на вертолете. Но согласно древней дуэльной традиции погибает от холодного оружия: брошенного Бондом ножа.

В «Спектре» тема противостояния Гамлета и Лаэрта в финальной дуэли возникает вновь, в контексте чуть пародийном. Это встреча начальника Бонда, Гаррета Мэллори, сыгранного Рейфом Файнсом, с его

«007: Координаты «Скайфолл»

противником, шпионом криминального короля Оберхаузера Максом Денби, он же С, в новом здании Объединенной разведки. Учитывая актерский шлейф Файнса (от десятков шекспировских ролей, включая Гамлета, до Волан-де-Морта) и то, что исполнителя роли С Эндрю Скотта публика знает прежде всего по роли Мориарти в сериале «Шерлок», их недлинный поединок и почти случайное падение негодяя в пропасть – будто в бездну Рейхенбахского водопада – выглядят скорее смешными, чем величественными.

5. Гертруда. Гекуба

Начальница Бонда, всесильная, бесстрастная и непримиримая М, – конечно, королева. Джуди Денч в этой роли будто воплощает британскую империю, саму консервативную идею монархии и ее защиты. Недаром ироничный Сильва, атакуя компьютерную систему разведки, сопровождает теракт фотожабой в духе «Монти Пайтон», где М на фоне британского флага превращается в пародийную Елизавету II, а на голове у нее красуется корона в форме здания МИ-6. К тому же сама Денч – королева английской актерской школы, и к этому ее непререкаемому статусу Мендес приложил руку: она играла во многих его спектаклях, в частности Раневскую в знаменитом «Вишневом саде». Роли королев она исполняла десятки раз, за одну из таких – во «Влюбленном Шекспире» – получила «Оскар». Интереснее, однако, вспомнить, что в экранизации «Гамлета» Кеннетом Браной Денч играла роль королевы довольно необычной: Гекубы Троянской.

В предыдущих фильмах об агенте 007, начиная с 1995 года, когда она впервые сыграла роль М, Джуди Денч была именно такой – поантичному недоступной и, по большому счету, безразличной зрителю, а часто и самому герою («Что он Гекубе? Что ему Гекуба?»). И вдруг

«007: Спектр»

в «Скайфолле» оказалась в амплуа Гертруды, уязвимой немолодой женщины, которая невольно чуть не убила собственного сына. Бонд спасает ее из Лондона и везет в свой дом, как родную мать. Здесь выясняется, что она-то его и вырастила после гибели родителей в автокатастрофе. Мендес без труда расшифровывает загадочную, хоть и привычную, литеру «М»: это Мать. В момент прощания Бонд берет ее на руки, и сразу становится ясно, что их отношения – далеко за пределами профессиональных.

«Скайфолл» – первый фильм бондианы, в котором так радикально снижена функция «девушки Бонда» (Северин, сыгранная Беренис Марло, погибает почти сразу после знакомства с героем). Эту роль выполняет М. Речь, конечно, не о намеке на инцест, а исключительно о необходимой эмоциональной краске детективного сюжета. Сильва не только Лаэрт, но и своего рода Орест, одержимый идеей убийства грешной матери. «Мамочка была плохой», – говорит он с жутковатой усмешкой и обещает Бонду, что «поцелует ее на прощание за него». Лояльность агента 007 родине в этих условиях тоже принимает форму сыновней любви, иррациональной и безусловной, особенно выразительной после того, как мать, по сути, приказала открыть по нему огонь. Недаром «Скайфолл» начинался именно с этой сцены.

6. Офелия. Полоний

Зато Мадлен – прекрасная, отнюдь не ограниченная амплуа «эскорта с пистолетом» роль француженки Леа Сейду – в «Спектре» неожиданно оказывается для героя чем-то много более важным, чем очередная подружка на час. Она психотерапевт, и недаром Бонд выходит на ее след в Австрии, на родине психоанализа. Она не соблазняет агента

007, а анкетирует и анализирует. В ее клинике тот пытается заказать свой привычный коктейль и узнает, что бар безалкогольный: вместо мартини ему предлагают аминокислотный шейк. Собственно, Мадлен и есть тот самый отрезвляющий коктейль, а вместе с тем прустовское печенье со вкусом прошлого. Как настоящий врач, она наблюдательна и беспристрастна. Даже в момент опьянения, засыпая, она смотрит на профиль Бонда и бормочет: «Ух ты, тебя двое» – и попадает в точку. Ее задача – вылечить его от застарелой психотравмы, а заодно от синдрома суперменства.

Она – проводник в прошлое, куда они отправляются вдвоем на античном «Роллс-Ройсе» с железнодорожного полустанка в пустыне. Она напоминает Бонду о его первой трагической любви, Веспер Линд, и кажется вторым шансом. Она излечивает от ран времени: вспомним, как в начале «Спектра» в буквальном смысле слова на голову героя обрушивается фасад дома с часами. Мы вспоминаем о его первой встрече с оружейником Q в Национальной галерее у знаменитого полотна Тёрнера «Последний рейс корабля «Отважный». Эгоманьяк Бонд видит здесь отражение собственной судьбы, проницательный Q констатирует, что картина говорит о неумолимости времени. В кульминации «Спектра» при помощи Мадлен Бонд взрывает в лаборатории своего врага спрятанную в наручных часах (подаренных ему Q!) бомбу – и освобождается не только от пут, но и от проклятого прошлого, воплощенного в Оберхаузере. «Tempus fugit», – произносит при этом Бонд. Не условная фраза, а что-то вроде заклинания.

Вообще, отношения Бонда и Сван – союз символический. Мадлен появляется в его жизни, чтобы заставить ее пересмотреть и изменить. В частности, поэтому так неуместно звучит после эпического романса Адель в «Скайфолле» ординарная романтическая баллада Сэма Смита Writing's on the Wall, не соответствующая двусмысленному, поэтичному и ироничному настрою «Спектра». А ведь песня могла быть другой: по заказу Мендеса свой трек – как раз идеально подходящий именно для этой картины – писали Radiohead, мастера медитативных и парадоксальных баллад, но продюсеры испугались ее использовать и отказались.

Остается понять, что у Мадлен от Офелии кроме внешности хрупкой блондинки. Все просто: она – любящая и страдающая дочь порочного отца, гангстера мистера Уайта (датчанин Йеспер Кристенсен), который только что погиб при столкновении с ее возлюбленным. Правда, Бонд не убивает его, но дает ему орудие самоубийства, свой пистолет. Когда Мадлен приводит спутника в отель «Американец», там обнаруживается секретное убежище здешнего Полония – тайная комната, откуда он следил за всем миром, как царедворец из шекспировской пьесы. Любопытно, что умирает Уайт, будучи отравленным таллием, радиоактивным элементом, напоминающим нам об используемом аналогичным образом полонии.

6. Клавдий. Тень отца

Бонд выходит на след Уайта, услышав его прозвище – Бледный Король. С самого начала он идет по следу другого Короля, босса и убийцы Уайта, возглавляющего самую могущественную организацию преступного мира СПЕКТР Эрнста Ставро Блофельда. Если покойная М в дилогии Мендеса – фигура матери, то Блофельд – столь же очевидная фигура отца. Хотя бы «крестного отца», пахана криминальной вселенной. Но Блофельд не только всесильный спрут, которому Бонд, как представитель закона, бросает вызов, – это роковая фигура из его прошлого. Из сгоревшего отчего дома в Шотландии герою досталась одна фотография, на которой он изображен в детстве с мужчиной и еще одним мальчиком, лица которого не видно: это Блофельд, тогда Франц Оберхаузер[4].

После гибели родителей в автокатастрофе отец Франца Оберхаузер-старший усыновил Бонда, назвав подростков братьями. Ревнивый старший, как ему казалось, лишенный законных прав наследника, оскорбился и отомстил, убив отца, то есть согласно азам психоанализа заняв его место. Чем не Клавдий, убивший брата, чтобы воцариться после него, унаследовав корону и королеву? Оберхаузера/Блофельда Кристоф Вальц играет, на удивление, почти не прибегая к своему чуть карикатурному черному юмору и позаимствованному у Тарантино обаянию: «Спектр» полон пародийных отсылок к ранним сериям бондианы – но не в части этого истинно зловещего персонажа.

Оберхаузер здесь не «отец» или «дядя» Бонда, а равный ему. Хотя, в отличие от Сильвы – Лаэрта, и предпочитает подпольное манипулирование прямой физической конфронтации. Будучи «братом» Бонда, он выступает в роли не столько противника, сколько доппельгангера, злого двойника, доведшего до предела эгоизм и своеволие агента 007. Недаром их финальная встреча в разрушенном здании МИ-6 обставлена как диалог через пуленепробиваемое стекло, а в одном из ракурсов, где Бонд и Блофельд показаны в профиль, они и вовсе превращаются в отражения друг друга. Так кульминации достигает лейтмотив путешествия героя навстречу самому себе.

7. Йорик. Могильщики

Бонд обречен на двойников, на эрзац-отца и усыновившую его начальницу-мать. Его родители погибли и не вернутся: в решающей сцене «Скайфолла» мы видим их могилу. На начальных титрах фильма Бонд бродит по кладбищу, обещая этот предфинальный эпизод. Происходит это едва ли не в загробном мире – ведь Бонд, получив пулю в плечо, падает в воду и будто бы погружается в бездну, позволяя трактовать все последующее (и уж точно анимацию на титрах) как сон об ином мире. Макабрической символикой пронизан весь «Скайфолл», от черепов на хакерских программах Сильвы до мертвого острова-призрака, в котором тот обустроил свой штаб. Когда антагонисты встречаются

4. Потерянный и потом обретенный «родственник» Бонда – случайно ли его имя напоминает фамилию легендарного найденыша XIX века Каспара Хаузера, чья тайна так и не была раскрыта?

«007: Спектр»

в этом штабе, Сильва спрашивает Бонда, какое у него хобби. Тот отвечает: «Воскресать».

Неудивительно, что название следующего фильма Мендеса об агенте 007 переводится с французского как «Призрак»; кстати, судя по имени, мать Бонда была француженкой. Эпиграф к фильму звучит вполне однозначно: «Мертвые живы». А начинается он с галлюциногенного и завораживающего эпизода, который виртуозно снял оператор Хойте ван Хойтема единым планом, в Мехико во время празднования Дня мертвых. В костюмах скелетов и сам Бонд, и его антагонист – гангстер Марко Скьярра. Весь мир превратился в мертвецов и вышел на карнавальный парад. Это будто знаменитая сцена из «Гамлета» на кладбище, где шут предстал в обличье черепа, а могильщик позволяет себе зубоскалить.

Дилогия Мендеса, пробуждая в Бонде память и обучая его быть человеком – любить, бояться, стареть, страдать, – заставляет его, профессионального убийцу, впервые всерьез посмотреть в глаза смерти. Именно так и никак иначе можно объяснить раскритикованную многими за необязательность сцену любви с вдовой Скьярры – красавицей Лючией, которую сыграла Моника Беллуччи. Бонд встречается с ней на похоронах, а потом приходит незваным в ее дом, успевая застрелить двух киллеров. Лючия, впрочем, не сомневается, что за ними явятся другие и она обречена. Бонда, убившего ее мужа, это явно возбуждает (здесь коллизия уже не «Гамлета», а «Каменного гостя»). Их поцелуй у зеркала моментально вызывает в памяти «Орфея» Жана Кокто, где такая же роковая красавица брюнетка влюблялась в героя, приходя с того света через зеркало. Как известно, Мария Казарес играла там роль самой принцессы Смерти; похоже, та же козырная роль досталась одетой в траур Беллуччи.

8. Горацио, Розенкранц, Гильденстерн

И в сцене встречи с Призраком, и в сцене на кладбище рядом с Гамлетом верный друг Горацио. Воплощение не столько сострадания, сколько здравого смысла, он видит Тень, но та с ним не разговаривает, и в диалог с черепом вступает тоже не он. Недаром именно к нему обращена фраза Гамлета о многом, что и не снилось нашим мудрецам. В двух фильмах Мендеса роль здравомыслящего флегматика играет Мэллори – герой Файнса. Он вроде бы введен в франшизу на роль М, но стать начальником Бонда так и не успевает. В «Скайфолле» он кажется бездушным бюрократом, лишь в кризисный момент обнаруживая способность молниеносно реагировать и метко стрелять, но все равно не принимает участия в развязке. В «Спектре» отстраняет Бонда от службы при первой же встрече и впоследствии отказывается принимать участие в его приключениях: «Он сам по себе, мы только навредим». Хотя к этому моменту очевидно, что Мэллори не враг, а друг. Файнс, воплощение британской сдержанности, добавляет обоим фильмам тонкого юмора и оттеняет импульсивность Бонда – Крейга своей рассудительностью. Не исключено, что историю Бонда, когда тот погибнет, будет писать именно он – в форме некролога или отчета.

В ролях розенкранцев и гильденстернов этого лондонского Эльсинора рядовые сотрудники МИ-6, работающие по преимуществу в офисе. Время от времени они выходят в поле, но осторожно и ненадолго, чтобы не вмешиваться в сольный бенефис Бонда. Это экс-агент, а ныне секретарь шефа Ив Манипенни (Наоми Харрис), администратор Билл Таннер (Рори Киннер), поставляющий герою гаджеты оружейник Q (Бен Уишоу): они подадут Бонду флейту, но сами на ней не сыграют. По обстоятельствам они могут выступить на его стороне, а могут и подвести, подчинившись протоколу, который Бонд постоянно нарушает.

9. Дальше тишина. Фортинбрас

Завершение этого «Гамлета» на удивление идиллично. Пройдя по галерее с портретами мертвецов, герой принимает неожиданное решение: не поражать своего противника, а оставить того в живых. А после этого, взяв девушку за руку, выходит из кадра и из истории. Неужто и Офелия осталась в живых? Здесь самое время вспомнить, что одна Офелия уже погибала в толще вод – утонувшая Веспер Линд не раз упоминается в «Спектре», – и Мадлен пришла ей на смену. Второй раз принц ее не упустит. Что до прощения Блофельда, то и у этой сцены есть первоисточник в трагедии Шекспира: Гамлет решает помиловать Клавдия, когда застает его в молитве. Так и Бонд оставляет жизнь поверженному противнику, простершемуся у его ног.

От самой кровавой, страшной и безнадежной пьесы шекспировского наследия Мендес протянул нить к популярнейшему киносериалу современности. От вечно погибающего на сцене принца к бессмертному агенту. И все для того, чтобы обнулить эти два нуля. Они не только

AMBIENT
SPECTRE
7D
TAKE
2
270
CAM: HOYTE VAN HOYTEMA
DATE
19/02/15

право на убийство – но и право на милосердие. Смертный приговор – но и возможность жизни. А еще шанс окончательно уволиться с опостылевшей работы, на которой не успеваешь обзавестись домом, как его сожгут, не сможешь по-настоящему влюбиться, как ее убьют.

Разумеется, коммерческий успех «Спектра» не дает надежд на то, что бондиана закончится в этой точке. Остается лишь надеяться, что Мендесу и Крейгу хватит ума не продолжать эту игру: хватило же самому Бонду! Так или иначе, в следующем фильме 007 будет совсем другим. По всей видимости, снова циничным, беспощадным, веселым убийцей на службе у Ее Величества. С этим ничего не поделать: после Гамлета всегда приходит Фортинбрас.

P.S. Я вовсе не утверждаю, что Сэм Мендес действительно зашифровал в своих двух фильмах сюжет шекспировского «Гамлета». Не исключено, что все аллюзии родились в моей голове как ответ на вольные или невольные аллюзии, которые так или иначе содержит подобный, богатый на цитаты и реминисценции, кинематограф. К тому же не сомневаюсь, что «Скайфолл» и «Спектр» можно было бы с неменьшим успехом объяснить, взяв другой классический материал. Например, Оберхаузер сошел бы за Просперо из «Бури», тем более что его безмолвный помощник-киллер Хинкс (Дейв Баттиста) очень похож на Калибана. Не говоря уж о том, как изящно можно было бы развести сюжет и персонажей бондианы по модели «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, на который, напомним, фильм ссылается вполне открыто. ◆

Сергей Анашкин

О ТЕЛЕВИЗОРАХ И МУРАВЬЯХ

В каждой стране есть режиссеры с международной известностью. «Экспортных авторов» не всегда ценят на родине: дома другие авторитеты. Но картины их вписаны в интернациональный контекст, имена – в табели фестивальных отборщиков, данные – в справочные разделы киноведческих книг.

Все чаще за рубежом говорят о бангладешце Мустофе Сарваре Фаруки. Еще недавно самым авторитетным режиссером Восточной Бенгалии считался Тарек Масуд. Четыре года назад он погиб в автомобильной аварии. Катастрофа произошла, когда микроавтобус со съемочной группой выехал за город, на выбор натуры[1]. После кончины Масуда полномочия «репрезентанта бангладешского кинематографа» – на азиатских и западных фестивалях – перешли к Фаруки.

Покойный Тарек Масуд обрел статус национального классика (социально-критическое кино, актуальная проблематика…). Репутация Мустофы Сарвара Фаруки еще не совсем устоялась. Складывается впечатление, что фигура эта вызывает определенную настороженность у местных интеллектуалов. Режиссер нарушает жанровые конвенции, сбивает с толку приверженцев левых взглядов замысловатыми драмами о бытийных проблемах обеспеченных классов. Народолюбцам недостает в этом кино социальной ответственности, радения за судьбы обездоленных.

Хотя Фаруки дебютировал в игровом кинематографе всего на год позже Масуда, по складу мышления он режиссер другой генерации. Автор с мозаичным сознанием родился в начале 70-х, уже в независимой Бангладеш.

На социокультурные проблемы страны Фаруки смотрит с позиции человека среднего класса, который

1.
Тарек Масуд (1956–2011) достоин отдельной статьи, фильмы его – внимательного разбора. Надеюсь, осилю когда-нибудь. Он успел снять всего четыре картины – документальную «Песню свободы» (1995) и полнометражные фильмы «Глиняная птица» (2002), «Отчий край» (2006) и «Взлетная полоса» (2010). Режиссер работал в тандеме с супругой-соавтором: американка Кэтрин Масуд была монтажером и сопродюсером всех его фильмов.

Мустофа Сарваре Фаруки

не стыдится своего происхождения, не стесняется заметного положения в общественной иерархии. В тоне повествователя различима ирония, а случается, и сарказм. Он старается избегать однозначности трактовок, басенного дидактизма, стереотипности социальных типажей. Велика вероятность, что на формирование режиссерского стиля Фаруки оказали влияние фильмы его иранских коллег из протестного поколения (проявивших себя в 1990–2000-е). Они умудрялись привносить в бытовую драму политические аллюзии, притчевые подтексты, экзистенциальные рефлексии.

На мой вопрос о творческих ориентирах режиссер отвечал так: «Конечно, я люблю иранское кино. Но мне сложно определить, откуда приходят влияния. Творчество во многом подсознательный процесс. Я не стремлюсь копировать кого-то. Ценю и тех авторов, чьи фильмы совсем не похожи на то, что делаю я, чей режиссерский почерк отличен от моего стиля. Но, думаю, воздействия чужих идей я все же не избежал. Фильмы других режиссеров заставляют задуматься – и сделать иначе. Случается, художник, начиная картину, концентрирует внимание на светлой гамме – и это наводит его на мысль активней использовать черный цвет. Черное совсем не похоже на белое. Какая между ними взаимосвязь? Ответ: наше мышление парадоксально»[2].

Зарубежные критики называют Фаруки зачинателем «новой волны» в бангладешском кинематографе. Однако первый успех ему принесли телевизионные драмы. Если верить местным журналистам, молодой режиссер стремился *очеловечить* жанр: избавить драматургию

2. Одно из региональных изданий напечатало перечень фаворитов бангладешского режиссера: Вонг Карвай, Робер Брессон, Андрей Тарковский, Ким Ки Док, Педро Альмодовар, Сатьяджит Рей и <наверняка многочисленные> др.»...

от заведомых пережимов, книжный словарь и нарочитые интонации заменить обыденной, разговорной речью.

Два ранних фильма – «Холостяк» (2004) и «Сделано в Бангладеш» (2007) – сам режиссер считает незрелыми: «Я самоучка, не оканчивал киношкол, ремесло изучал непосредственно на площадке. Ранние опыты воспринимаю как вехи образовательного процесса. Мой кинематографический стиль в тот момент еще не оформился окончательно. Эти картины важны для меня как этапы творческой эволюции. Но стоит ли обнародовать ученические работы?»

Перечень фильмов «зрелого Фаруки» открывает картина «Третье лицо единственного числа» (2009). В название вынесена грамматическая категория; форма третьего лица указывает на то, что действие относится к постороннему лицу или предмету, не участвующему в речевом акте – он, она… Автор проводит главную героиню, девушку по имени Руба, через полосу житейских препятствий – невзгод, обид, искушений, соблазнов, нравственных головоломок, – чтобы та смогла постичь самое себя.

Фильм начинается с эпизода, похожего на дурной сон. Одинокая девушка – будто сомнамбула – бредет по ночным переулкам. Уклоняется от домогательств повес, принимающих незнакомку за проститутку. Что делает молодая особа из состоятельных классов на городских задворках в такой час? Если это ночной кошмар, героине пора бы проснуться. Только это не сон, а явь. Руба осталась без крыши над головой, и некуда ей податься. Бойфренд (взрослый мужчина по имени Мунна) угодил в тюрьму, вот и пришлось спешно освобождать жилплощадь.

Иностранцу не так-то легко распознать правовую коллизию, из которой вырастает фабула фильма. Почему героиня лишилась крова? Дело даже не в том, что пара не заключала официального брака (с точки зрения местных законов избранник Рубы – сожитель, а не супруг). В традиционной мусульманской общине по-настоящему дееспособен только мужчина – отец, брат, муж… покровитель. Женщина, даже если она обеспечивает себя, не может самостоятельно заключить сделку аренды. Выходит, замшелые предрассудки и в нынешней Бангладеш актуальнее либеральных юридических актов.

В драматическую канву вплетаются плутовские мотивы. Одинокой девушке никто не сдает жилплощадь («даже если ты не проститутка, будешь смущать соседских парней»). Приходится пускаться на хитрость. Вот господин почтенного возраста делает Рубе непристойное предложение, и та дает сластолюбцу понять, что готова стать его содержанкой. Мужчина – в счет грядущих утех – снимает для нее комнатушку. Но Руба оставляет «покровителя» в дураках: блюдет целомудрие, хранит верность избраннику. Седовласый ханжа публично ославлен. Порок посрамлен. Автор переиначил расхожий сюжет о дамском коварстве. (Женское плутовство – одна из излюбленных тем средневековой литературы Персии и Индостана, встречается как в изустных рассказах, так и в «занимательной прозе» для масс.)

Режиссер переключает жанровые регистры. Вводится новый мужской персонаж – и фильм приобретает черты романтической драмы. Спасительной для героини оказалась встреча с другом детства, Топу. Успешный артист, популярный певец стал для Рубы настоящей опорой. Парня влечет к своенравной красавице, девушке нравится безотказный холостяк. Но изменить Мунне, пока бедолага в тюрьме, не позволяет совесть. Друг Рубы нанимает умелого адвоката, тот выигрывает повторный процесс. Воссоединившись с прежним возлюбленным, героиня осознает – страсть угасла за годы разлуки.

Развязка истории умилит иноземца своим благодушием: Топу, Руба и Мунна втроем отправляются за город, устраивают пикник на морском берегу (за их спинами Кокс-Базар, самый длинный песчаный пляж в мире). Три силуэта делят одно пространство, но мизансцена намеренно разъединяет компанию. Каждый сам по себе, фигура женщины самодостаточна. Очевиден намек на непарный брак, на союз в треугольнике, на возможность любви втроем («Третью Мещанскую» Фаруки не смотрел).

Все было бы тривиально, если бы речь шла о принципах полигамии (многоженство, как известно, разрешено исламом). Но правила любовного симбиоза в этой истории задает женщина, а не мужчина. Стоит признать, для консервативной страны такой жизнестроительный эксперимент – вызов, рискованная затея. Автор отбрасывает стереотипный конфликт – неизбежность трагической сшибки чувства и долга. Неразрешимость коллизии ставится под сомнение как устаревший мотив, как фальшивая дихотомия.

Идея троичности уже проявляла себя в визуальном строе картины. Вот девушка лет двадцати пяти, отроковица (ей, наверное, лет тринадцать) и шестилетняя девочка. Расположились в рядок, одна за другой, на речном берегу. Так режиссер визуализирует различные ипостаси своей героини. Образ Рубы распадается на три автономные персоны: покладистый, смышленый ребенок, юная максималистка, витальная молодая особа. Разновозрастным девам сложно прийти к согласию, пока процесс становления личности не завершен.

Фаруки за мнимым наивом нередко скрывает подвох. Есть в картине постельная сцена-обманка. Мунна истосковался по женскому телу, после освобождения из тюрьмы он стремится скорее наверстать упущенное. Живую актрису в эротическом эпизоде замещает грубой выделки истукан. Мужчина ласкает здоровенную куклу. Во время таких – травестийных – любовных игр героиня пребывает в ином, условном пространстве. Ведет диалог с одной из своих ипостасей. Юная Руба бескомпромиссна в суждениях: «Плоть твоя с Мунной, мысли с Топу». Режиссер находит изящный способ обойти цензурные табу. Цензура в нынешней Бангладеш нетерпима к «проявлениям непотребства». (Чересчур откровенными для ортодоксов оказались индийские фильмы последних лет с прилюдными поцелуями.) Но приличий он не нарушал, эротика была бутафорской.

«Телевидение»

В сюжетных перипетиях картины проявляется разноукладность бангладешского общества. Но предметом для режиссерских рефлексий Фаруки становится не столько непримиримая вражда сил реакции и прогресса (как в ангажированном кино), сколько их зыбкое равновесие. Эффект симультанности – сопряжения традиций и новизны в одном хронотопе.

Премьера фильма «Телевидение» (2012) состоялась на Пусанском кинофестивале. Не удивительно, потому что в проект вложены деньги корейских фондов. Эта картина отделаннее, мастеровитее предыдущих работ режиссера. Понятнее иностранной аудитории. Идея симультанности разных укладов отливается в каноническую форму конфликта отцов и детей. Да, симультанность не тождественна синергии, синхронность не равнозначна гармонии. И все же прогрессистская формула «юноши учат стариков» лишается в этом кино отчетливой прямолинейности. Движение жизни, может, и поступательно, но не однонаправлено, не однолинейно. Несходные житейские модели способны сосуществовать (и даже взаимодействовать), если их носители умеют слышать друг друга.

Автор верен своей иллюзионистской манере, ловко манипулирует жанровыми клише. Проблемное кино о пробуксовках модернизации притворяется комедией положений. Актеры играют пастозно (заимствую живописный термин, определяющий жирность мазка), не стесняются пережимов – слезы льются рекой. Такая манера существования в кадре не типична для авторского кино Бангладеш. Отсылки к сериальной эстетике очевидны. А чего еще ожидать от фильма с названием «Телевидение»? Вездесущие медиа со специфичным набором выразительных средств.

Персонажи по-фольклорному стереотипны: нерешительный молодой человек, находчивая красавица, расторопный слуга и суровый отец воздыхателя. (На сходство с типажами commedia dell'arte обратил внимание киргизский режиссер Марат Сарулу, в компании которого на фестивале в Якутске я пересматривал эту картину.) Стройность классической схемы нарушает негаданный диссонанс – автор вводит в повествование мотив любовного треугольника. Наперсник сам сохнет по избраннице романтического героя. Мужчины не ровня по статусу – барич и подневольный подручный (у того на посылках). Вот почему вторящий персонаж тяготится подчинением главному, без охоты исполняет отведенную ему роль конфидента, посредника в чужих сердечных делах. То и дело порывается взбунтоваться.

Не столь однозначен и отец-стародум. Не дурак, не злодей – человек заблуждающийся. Метаморфозы сознания этого старика, а не брачные игры молодых персонажей, определяют истинный, до поры сокровенный, сюжет картины. Непререкаемый лидер замкнутой сельской общины одержим утопическим проектом – создать в бангладешской глубинке заповедный оазис исламского благочестия. В округе запрещены современные гаджеты как агенты воображения. Телевизор недоступен для всех (исключение – хинду), мобильная связь дозволена только селянам старшего поколения. Да и то для деловых нужд[3]. Деревенский голова самолично цензурирует прессу – заклеивает фото в газетах. А когда соглашается дать интервью, отвечает на вопросы телевизионщиков из-за завесы, чтобы не попасть в объектив. Неприятие фигуративных изображений – попытка обуздания искусительных грез, радикальный способ контроля над воображением[4].

Мустофа Сарвар Фаруки доверяет творческой силе фантазии, находит в воображении истоки поэзии, а не зерна порока. Когда влюбленный герой украдкой говорит по телефону с избранницей, их личные пространства соприкасаются. Сонорные впечатления преобразуются в визуальные образы, звук – в осязаемые картины.

В деревне назревает «культурная революция». Подстрекаемый вольнолюбивой красавицей сын восстает супротив отцовских уставов. Но конфронтация завершается примирением, противостояние разрешается компромиссом. Амнистией бунтарей, смягчением деревенских законов, отходом от пуританского буквализма. Единением отцов и детей, ручьями слез на смуглых бенгальских лицах. Старцы отныне не ставят препоны новациям, юноши обязуются следовать местным адатам (локальной трактовке исламских норм).

Тут режиссер мог бы поставить точку – житейский конфликт улажен, страсти утихли, а брачные хлопоты венчает помолвка. Ожидаемый хэппи энд. Но для полной реабилитации естественной магии воображения повествователю необходим эпилог. Деревенский староста собирается в хадж. Документы оформлены, остается забрать билеты. Только вот на двери столичной турфирмы замок: мошенники скрылись с деньгами клиентов.

3. Следует заметить, что рядовые бенгальцы давно подсели на телевизионные сериалы (как местного, так и индийского производства), а городская молодежь щебечет по телефону без устали: мобильная связь стоит дешево.

4. Один из героев таджикской картины «Учитель» (2014, режиссер Носир Саидов), мракобес и ханжа, так формулирует логику исламского ригоризма: «воображение – корень зла, рассадник греховных мыслей». Известно, что коранническая традиция запрещала «живоподобие»: нельзя изображать людей и животных – соревноваться с Творцом. Что, впрочем, не помешало расцвету многочисленных школ фигуративной миниатюры – как в арабском мире, так и в странах персидского круга. Не отвергая заветы Пророка, интерпретаторы его наставлений умели найти схоластические лазейки и обходные пути для оправдания изобразительных практик. Современные богословы разрешают фото- и видеосъемку, ибо визуальные образы фиксируются в «цифре» или на пленке благодаря «естественным процессам», а не по произволу художника или злому умыслу колдуна.

Старцу стыдно за свой конфуз. Лидер ощущает себя конченым лузером. Пожилой человек затворяется в убогой гостинице, не поднимается с постели, отказывается от еды.

Нежданно из соседней комнаты доносятся звуки тысячеголосой молитвы – какой-то из телеканалов транслирует хадж. Старик, отбросив предубеждения, всматривается в экран. На глазах слезы. Губы шепчут хвалу силе воображения: не так уж важно, где заперта плоть, если мысленно ты у заветных святынь, в блаженном сонме единоверцев. Личность деревенского патриарха внезапно обретает объем, его сознание – многомерность. Персонаж перестает казаться всего лишь комическим типажом, ходячей метафорой слепоты власти. Пелена падает с глаз: за страданием следует просветление[5].

В 2014 году в национальный прокат вышел новый фильм режиссера «Муравьиная история»[6]. Сам Фаруки так объяснял смысл названия: «Муравей способен переносить вес, в десять раз превосходящий его собственный. Главный герой нашей картины уподобил себя муравью, взвалив на плечи больше, чем смог унести. И был раздавлен тяжестью ноши. Кроме того, муравей в нашей культуре иносказательный образ: существо, не способное сопротивляться соблазнам. Муравьев в кондитерской лавке манят липкие сладости, насекомые погибают, увязнув в сиропе. И наконец, в мифологии Сальвадора Дали муравей – двойственный символ, олицетворение похоти и смерти».

Заурядному парню Митху случайно достается мобильник кинозвезды. В памяти аппарата есть интимное видео, способное повредить репутации знаменитости. Молодой человек решает, что получил редкостный шанс выбиться в люди, выбраться из колеи безрадостных буден, поправить свое положение. Митху возвращает мобильник владелице, но затевает нескончаемый торг, при том что шантажист блефует, крамольные файлы он давно стер.

То настаивает на маленьком одолжении – бесплатно сняться в рекламе финансовой пирамиды. То принуждает звезду притвориться его новой подругой, чтобы покрасоваться перед бывшей возлюбленной (та предпочла неудачнику более перспективного жениха). Пока однажды не переходит границу дозволенного, предложив актрисе поиграть в счастливых супругов, каких видел в кино. На уме у Митху ролевые, а не постельные игры в приватном пространстве, без посторонних глаз. Следует гротескная сценка, разыгранная мимически: воображаемый ужин с тарелками без еды, с пустыми стаканами, с натянутыми улыбками, с фальшивыми фразами, репликами-клише. Натужная имитация обихода гармоничной семьи. Кинозвезде уже не под силу терпеть выходки шантажиста: от морального до сексуального подчинения – только один шаг. Важна социальная (а возможно, и кастовая) подоплека каверзной ситуации: простак измывается над медийной персоной, личностью, превосходящей его по статусу. Вожделение тут неотделимо от зависти. Жертве пора перейти в наступление – актриса пугает манипулятора связями с криминалом.

5.
Фаруки затронул болезненную проблему бытования технических инноваций в мусульманской среде. Новейшие интерпретаторы Священного писания ищут для единоверцев «особый путь» – в ответ на вызовы модернизации. Внедрение в быт прогрессивных западных технологий не влечет за собой автоматической смены мировоззренческих парадигм. То и дело рождаются диковинные химеры: разнообразные миксты дурно понятой древности и плохо осознанной новизны. Множат приверженцев утопические проекты по насильственной реставрации «праведного былого». Ретроградные новоделы возникают на наших глазах: фанатизм + «калашников» + электроника. Радикальные исламисты из фильма «Тимбукту» франко-мавританского режиссера Абдеррахмана Сиссако искореняют светскую музыку (еще один из агентов воображения), но активно используют GPS- навигаторы и мобильную связь.

6.
Фильм участвовал в конкурсе XI Казанского фестиваля мусульманского кино. Название перевели иначе – «История о муравьях».

«Муравьиная история»

Муравьи не раз появляются в фильме: есть прямая отсылка к Дали – вставной эпизод сновидения. Рима, одетая как языческая богиня, вкушает тропический фрукт. Митху достает еще один плод – из ее головного убора. В рот к мужчине набиваются муравьи. Монтажная фраза: «мания умывания» – попытка избавиться от ощущения собственной нечистоты. На вопрос матери, почему он выглядит виноватым, герой отвечает отрывисто: «Твои поучения – как муравьи – проедают мне мозг». Кинодива называет любовника Муравьем (шантажист не назвал своего имени).

В фильме имеются побочные персонажи, но в центре сюжета этот своеобразный дуэт. Он и она на самом деле не ровня. Говорят на разных наречиях: Митху исключительно по-бенгальски, девушка Рима чаще всего на британском английском.

Рима – воплощение дамского лоска, дива из высших слоев восточно-бенгальского общества. Владеет элитными апартаментами. Строптива и своенравна, но умеет сдерживать вспышки эмоций. Видится Митху холодной и неприступной – публичность обязывает[7].

Митху из категории неудачников, привычно плывет по течению, надеется на авось. Он, конечно, не оборванец (из тех, что ночуют на улицах Дакки), выходец из подбрюшья среднего класса. Один из бесталанных выпускников местных вузов: случайные заработки, неустойчивый доход. Молодежи с дипломами в Бангладеш перебор, трудно найти подобающую работу. Высшая точка в карьере Митху – сотрудник «инвестиционного фонда» (эфемерной финансовой пирамиды). По должности – плут.

Холостяк обитает в квартире родителей. Суетливая мать, анемичный отец-инвалид (за весь фильм не произносящий ни

7. Фаруки женат на звезде своих фильмов Нусрат Имроз Тише, актрисе, игравшей бойких и своенравных красавиц. Центральная женская роль в «Муравьиной истории» досталась, однако, не ей, а приглашенной звезде. Модель Сину Чохан вызвали из Колкаты/Калькутты (индийский штат Западная Бенгалия). Думаю, выбор актрисы-немусульманки определен во многом амбивалентностью персонажа, вписанного в провокативный моральный контекст.

слова), замкнутая сестра-старшеклассница; каждый сам по себе. Нет у Митху ни гармоничной семьи, ни благородных друзей, ни верной возлюбленной.

Фильм сделан в нетипичной для Фаруки отстраненной манере; камера показывает, к примеру, ползатылка из-за стены (снятой из дальней комнаты, через дверные проемы). Создается дистанция отчуждения, что позволяет автору до поры удерживать зрителя от симпатии к персонажам. Будь материал изложен иначе, он мог бы стать основой для авантюрной комедии. Но здесь череду фарсовых ситуаций завершает не благодушие хэппи энда, а саднящая безысходность.

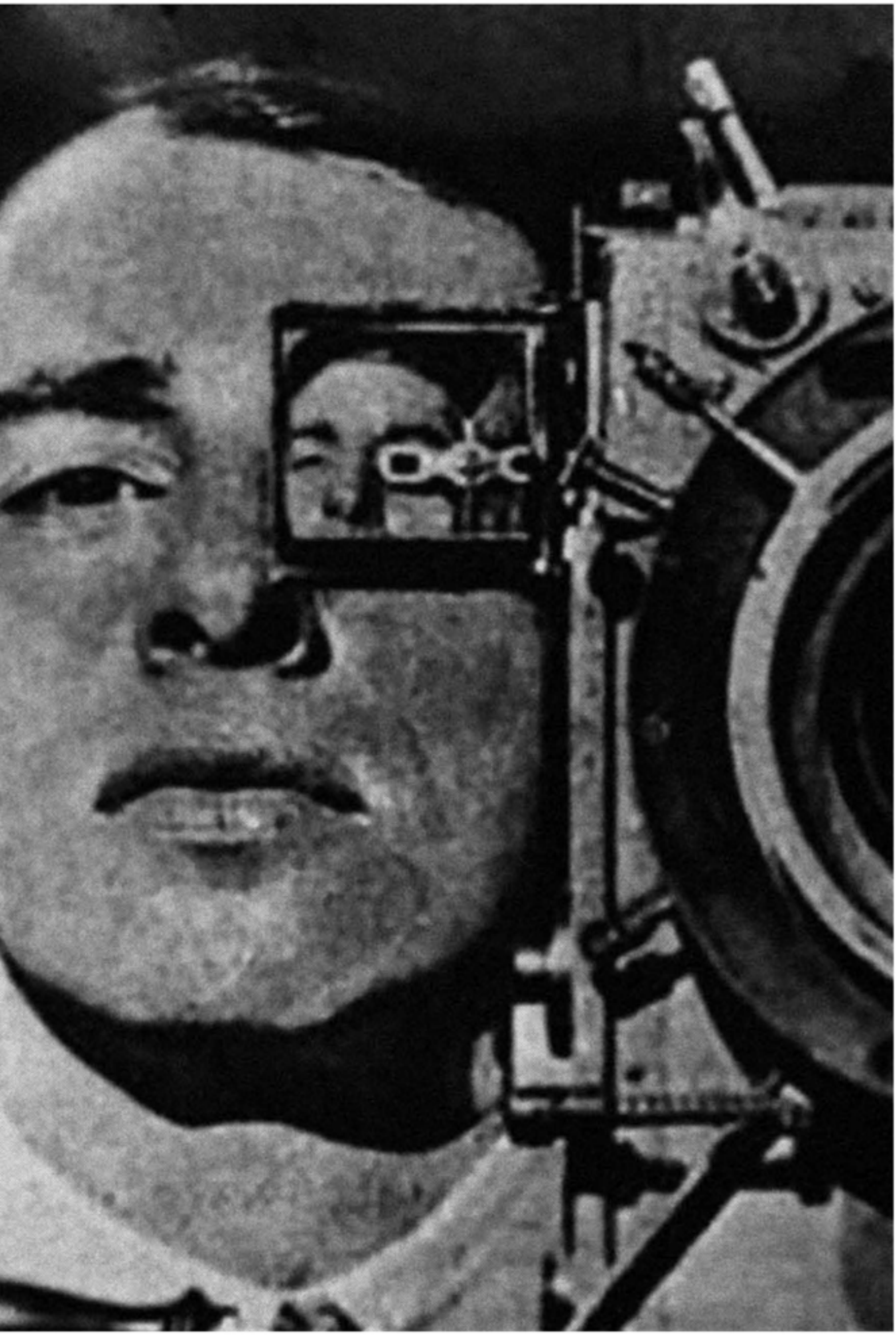
Митху похищают головорезы. Ему удается сбежать (комичная сценка: полицейский патруль появляется из ниоткуда, будто deus ex machina). Но рассудок героя, не выдержав перегрузок, теряет контакт с реальностью. Безумие – убежище от житейских проблем. Камера ловит растерянный взгляд провинившегося подростка. Стресс повлиял и на психику беспечной кинозвезды: во всем ей мерещится зло, опасности и подвохи.

В остатке вроде бы простая мораль: не покоряйся тщеславию, не блуди, не замышляй вреда ближнему. Каждый получил по заслугам. И все же финал оставляет горькое послевкусие. Слишком уж очевиден зазор между воздаянием и виной. Человеческая комедия обретает трагедийное измерение, нравоучительная новелла превращается в экзистенциальную драму.

«Муравьиная история» – нелицеприятный портрет мелкого человека, попавшего в западню критических обстоятельств. В социальном кино Бангладеш утвердился определенный шаблон: принято подвергать жесткой критике пороки представителей обеспеченных классов, а к проступкам униженных и оскорбленных относиться со снисхождением. Левые гуманисты оправдывают простых людей, их душевную недоразвитость, пассивность, воловью покорность судьбе. Во всем, мол, виноват прессинг среды, социум деформирует личность. В этой системе координат сам индивид – всего лишь великовозрастный несмышленыш, привилегии личного выбора у него нет.

Мустофа Сарвар Фаруки наделяет своих персонажей свободой воли. А потому имеет право быть строгим к ним. ◆

Портрет Фаруки завершает цикл публикаций автора о кино Бангладеш (написаны по итогам «киноведческой экспедиции»): «О фильмах и людях Республики Бангладеш. Рождение национального кинематографа» (блог журнала «Искусство кино» http://www.kinoart.ru/blogs/o-filmakh-i-lyudyakh-respubliki-bangladesh-rozhdenie-natsionalnogo-kinematografa), статья без заглавия <«Немного этнографии»> (блог журнала «Сеанс» http://seance.ru/blog/bangladesh2), «Мозаика фабул и тем» (газета «Экран и сцена», электронная версия http://screenstage.ru/?p=3327).



Борис Фрумин

КИНОЭЛЕМЕНТЫ

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2015, № 11.

Эпизод и деталь. Деталь – в каждой сцене.

Фильм Эйзенштейна «Стачка» – о борьбе рабочих за свои права. Казаки на лошадях преграждают путь рабочим. В пространство между казаками и рабочими выходит маленький мальчик (его взяла на демонстрацию мать). Заговорившаяся женщина замечает, что сын стоит между ног лошади. Женщина устремляется за мальчиком. Схватив сына, она второй рукой хватает уздечку. Конный казак бьет женщину плеткой. Она зовет на помощь. Начинается драка рабочих с казаками. Конфликт спровоцирован мальчиком, которого не с кем было оставить дома. Мальчик – «деталь» эпизода.

В фильме Поланского «Отвращение» молодой девушке невыносимы детали ее жизни. На рабочем месте в салоне ее раздражают косметическая маска на лице клиентки и даже ее рука с кольцами в ожидании маникюра. Во время ланча девушке противны рыба под маринадом и картошка на тарелке. В квартире ее раздражает пейзаж за окном (с монахинями, играющими в мяч). В ванной комнате ей отвратительны бритва любовника сестры на полке, его зубная щетка, торчащая из стакана. В кухне гадок вид освежеванного кролика, которого сестра намерена приготовить (и оставляет на блюде, уйдя в ресторан с любовником). Детали от эпизода к эпизоду ведут к сумасшествию.

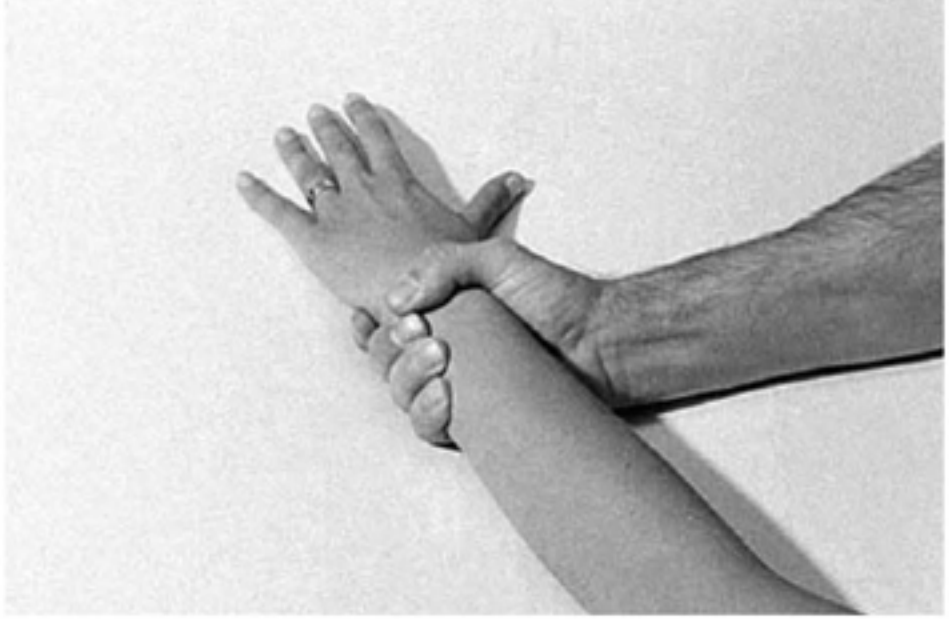
«Отвращение», режиссер Роман Поланский

Раскадровка/монтаж. Раскадровка представляет ситуацию. Раскадровка может интерпретировать ситуацию. Раскадровка оперирует общим, средним, крупным планами. Каждый следующий кадр проясняет (продвигает) информацию. Содержание кадра диктует его длину. Разделение элементов на площадке, раздельная съемка элементов ведут к контролю над элементами за монтажным столом.

В фильме Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» раскадровка определяется расположением элементов на палубе корабля (натурная площадка). По регламенту капитан, офицеры, матросы стоят раздельно (раздельно их снимает и камера). Капитан корабля приказывает матросам, которые недовольны едой, выйти из строя. Недовольные матросы группируются на носу корабля. Для их расстрела капитан вызывает наряд с винтовками. В монтаже шаг за шагом чередуются кадры: капитан корабля; испуганная группа матросов на носу корабля; сочувствующая группа матросов, оставшихся в строю;, сомневающийся наряд с винтовками; группа офицеров, поддерживающая расстрел. Главная деталь эпизода – белая парусина, которую по приказу капитана набрасывают на недовольных матросов и которая приходит в движение. Движущаяся парусина (реквизит) провоцирует бунт.

«Замужняя женщина», режиссер Жан-Люк Годар

В фильме Богдановича «Последний киносеанс» раскадровку диктует бильярдный стол (натурный элемент). В пустом ночном баре девушка говорит мужчине, что не умеет играть на бильярде. Она подходит к столу, берет кий, мужчина мелком зачищает кий, переводит его за спину девушки, пододвигает ее к себе, девушка целует мужчину (активности). Далее – на крупных планах – тряпка кладется на стол, шары отодвигаются в сторону, расстегивается боковая молния на юбке, нога девушки укладывается на стол, голова девушки – на борт стола, руки мужчины раздвигают ноги девушки, девушка просовывает руку в лузу с металлическими ободками, пальцы – в сетку лузы. Пальцы приходят в движение. Бильярдный стол, шары, лузы диктуют кадры.



В фильме Годара «Замужняя женщина» секс представлен фрагментами: мужская рука берет за запястье женскую руку, мужская рука гладит женскую спину, к лицу женщины поднимаются

руки мужчины, по животу женщины двигаются руки мужчины. За кадром диалог о желании иметь ребенка.

В фильме Хичкока «К северу через северо-запад» поцелуй в купе снят с двух точек и смонтирован через шестнадцать склеек – опыт растянут.

В фильме Пекинпа «Принесите мне голову Альфредо Гарсиа» кадр, в котором бандит падает на землю в перестрелке, перебивается четыре раза. Удлиненная смерть.

Хичкок и раскадровка. Содержание эпизода ведет к кадрам. Хичкок говорил: «В сценарии главное – разработать сцены до деталей, почти без диалогов. Каждая сцена должна быть отдельным маленьким фильмом».

«Птицы», режиссер Альфред Хичкок

В фильме Хичкока «Птицы» птицы атакуют людей на заправочной станции. Из окна столовой женщина видит, как пролетающая птица сбивает с ног человека, заправляющего машину. Из упавшего шланга льется на асфальт бензин. У окна скапливается группа обеспокоенных людей. Бензин течет по направлению к камере (крупный план). Бензин продолжает растекаться на общем плане (снято с нескольких точек; бензин напоминает воду, снятую с разных точек в разгоне демонстрации в «Стачке» Эйзенштейна). Женщина в окне видит, как бензин обтекает колесо машины (движение с препятствием). Она переводит взгляд: человек с сигарой выходит из машины. Женщина пытается поделиться опасностью со стоящими рядом людьми. Человек, вышедший из машины, подносит к сигаре спичку. На укрупненном плане женщина и рядом стоящие люди открывают окно и кричат. Смешанные крики невозможно разобрать. Человек возле машины, прислушиваясь к крикам, стоит в недоумении. Спичка обжигает пальцы, он бросает ее на землю. Крупный план: женщина кричит. Следующий план: загорается бензин, и взрывается машина со стоящим рядом человеком. Кричащая женщина снята в четырех положениях: профиль влево, полупрофиль влево, полупрофиль вправо, профиль вправо – четыре живых «стоп-кадра» (не лабораторные «стоп-кадры»). Планы с женщиной перебиваются: возгорается машина, пламя движется по проложенной бензином дорожке, пламя приближается к заправке, вспыхивает заправка. Общий план района с заправочной станцией,

по которой течет огненный ручей, снят с верхней точки (с вертолета), в кадр влетают птицы, готовые к атаке. Птицы накапливаются в комбинированном кадре (двойная экспозиция). Женщина выбегает из столовой и прячется в телефонной будке (логика непонятна). Застекленная телефонная будка ведет к следующим кадрам: через стекло просматриваются человек в машине, которого атакуют птицы, и брошенный пожарными шланг, который движется сам по себе (движение напоминает шланг в «Стачке» Эйзенштейна). Стекло будки трескается после птичьих ударов (трещины в движении). По треснутому стеклу растекается вода из пожарного шланга (вода в движении). На экстремально крупных планах на стекле пальцы женщины с ярко накрашенными ногтями и распластавшиеся крылья птиц (сочетание фактур). Женщина мечется в будке, бьется о стекло. Актриса снята с нескольких точек, включая верхнюю. Актерская работа минимальна. Работают сценарные элементы – птицы, бензин, люди у окна, сигара со спичкой, стеклянная будка. В начале фильма женщина, увлеченная мужчиной, едет к нему с подарком – в клетке на сиденье машины сидят на жердочке две маленькие птички. На поворотах они синхронно движутся из стороны в сторону, как маятник (оригинальное движение; напоминает кадры, в которых точно так же двигались головы водителя и газетчика в задних окнах фургона в немом фильме Хичкока «Постоялец»).

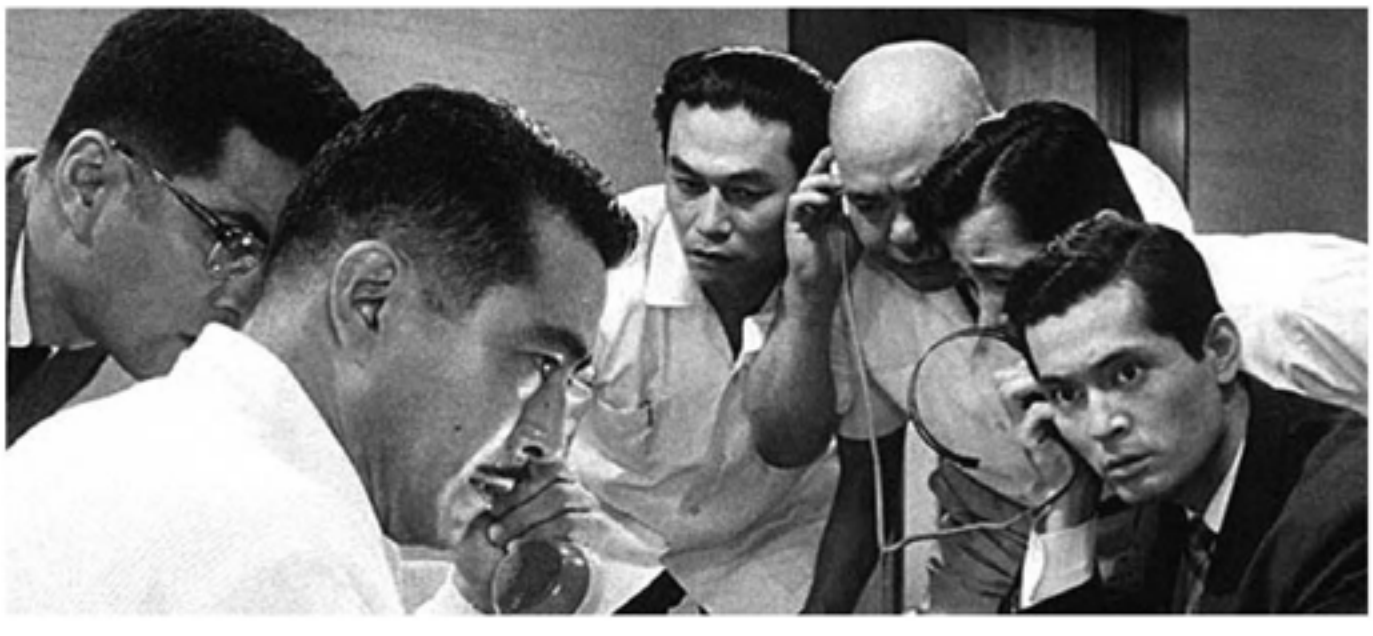
Блокировка. Отношения персонажей можно представлять посредством их расположения и передвижения в кадре. Непрерывность в кадре (отказ от раскадровки) сохраняет непрерывность актерской работы и позволяет зрителю наблюдать за параллельным поведением экранных персонажей.

В фильме Бергмана «Молчание» два первых длинных средних плана почти без диалога. Они об отношениях между двумя сестрами и мальчиком, сыном одной из них. Мальчик – территория, за которую борются сестры. Кадр начинается с лица дремлющего мальчика; камера поднимается на его мать: она обмахивается газетой; камера панорамирует на старшую сестру, прислонившуюся к стенке купе; лицо проснувшегося мальчика возвращается в кадр; мальчик выходит

«Молчание», режиссер Ингмар Бергман

в коридор, потом возвращается в купе и спрашивает старшую сестру (тетю) о надписи на стекле (надпись на непонятном языке); мальчик садится между сестрами; его мать пересаживается на скамью напротив (избегает близости); мальчик устремляется за матерью, кладет голову ей на плечо (любит мать); она укладывает его на скамью рядом с собой, гладит его; камера поднимается на лицо матери мальчика, она тяжело дышит (в купе душно, пот на лице). Через монтажный стык переход на кашляющую старшую сестру (на второй длинный кадр): она опускает голову к коленям, к ней склоняется младшая сестра; старшая отталкивает младшую, уходит в коридор; младшая сестра оглядывается на сына и устремляется вслед за старшей; камера панорамирует на мальчика: он приподнимается со скамьи, выходит в коридор; сестры возвращаются в купе; младшая укладывает старшую на скамью, мальчик наблюдает за ними из коридора; младшая сестра закрывает перед ним застекленную дверь, лицо мальчика перекрывает рисунок на двери; камера опускается на лицо мучающейся старшей сестры; она садится на скамью, на нее из коридора смотрит мальчик, он передвигается за стеклом, смотрит на мать, сидящую напротив старшей сестры, уходит по коридору. В описании двух кадров постоянные перемещения: встает, ложится, пересаживается, выходит, возвращается – блокировка говорит об отношениях.

В фильме Куросавы «Рай и ад» в доме владельца фабрики располагается наряд полиции во главе с инспектором. Похищен мальчик, сын шофера. Он похищен по ошибке: злодей охотился за сыном владельца фабрики. Похититель требует выкуп. Во время звонка похитителя шесть человек группируются вокруг телефона с прослушивающей аппаратурой на среднем плане, они перемещаются, не перекрывая друг друга, усаживаются и поднимаются, акцентируют напряжение. Отец похищенного мальчика стоит на заднем плане сбоку – он неподвижен (внимание приковано к нему). На одном из общих планов кланяющийся отец мальчика и уходящий от решения владелец фабрики перемещаются взад-вперед вдоль длинной шторы. Владелец фабрики постоянно задевает штору. Зритель следит за параллельным поведением персонажей.



«Рай и ад», режиссер Акира Куросава

«Стачка», режиссер Сергей Эйзенштейн

Движение. Движение отличает кино от фотографии. Движение в кино можно характеризовать как развитие информации. Движение может иллюстрировать внутреннее состояние героя. Движение может быть описательным (панорама как представление места). Движение может быть комментарием. Движение может быть заложено в сценарии. Движение может быть стимулировано выбранной натурой. В панораме необходимо учитывать композицию в начале кадра и в конце.

В фильме Эйзенштейна «Стачка» вертикальная панорама по галереям дома с медленно передвигающимися казаками на лошадях (эпизод «Бойня») суммирует зверскую расправу над рабочими (режиссерский комментарий).

В фильме «Козел отпущения» Китон, убегая от детектива, забирается на находящуюся под покрывалом скульптуру лошади (памятник готов к открытию). Со скульптуры сбрасывают покрывало. Под тяжестью Китона гипсовые ноги лошади начинают медленно подкашиваться, лошадь и Китон падают на землю (оригинальное движение ног недоступно фотографии, движение ног – комедия).

Фильм Мурнау «Последний человек» открывается длинным кадром (о рабочем месте), в котором одно движение переходит в другое. Кадр начинается в застекленном лифте, который опускается в вестибюль гостиницы (движение), двери лифта открываются (движение), камера направляется к выходу из гостиницы к вращающейся двери (движение). Через дверь виден главный герой – швейцар, он провожает к такси одного из гостей (идет павильонный дождь), машина отъезжает, швейцар бежит обратно к вращающейся двери. В одном из следующих эпизодов движение демонстрирует состояние героя. Швейцар напивается на свадьбе дочери. Он высовывается из окна, свистит в свисток. На свисток откликаются уходящие со свадьбы музыканты. Один из них подносит к губам трубу – камера (на кране) отъезжает от трубы, иллюстрирует распространяющийся звук (в немом фильме). Пьяный швейцар садится на стул, «плывет» вдоль стен (стул на операторской тележке). В следующем кадре (снятом с тележки) перед швейцаром «плывут» стены комнаты.

В фильме Калатозова «Соль Сванетии» процесс молотьбы показан в кадрах, снятых с движения. В деревянную доску с отверстиями вбиваются камни (оригинальная документальная деталь на крупном плане). На доску садится женщина с люлькой. Два буйвола тянут доску по кругу, край доски волочится по соломе, движется сидящая на доске женщина с вязанием, движется люлька с ребенком, движутся каменные башни поселения (субъективные кадры). Эффект закружившейся головы женщины подчеркивается кадрами, переходящими в смазку.

В фильме Калатозова «Летят журавли» (оператор Урусевский) в эпизоде «Проводы на фронт» героиня движется через толпу (камера в движении) между людьми, расставленными перед камерой (через вертикали). Герой фильма взбирается на забор из металлических прутьев. Через прутья (вертикали) просматривается задний план. Вместе с героем, взобравшимся на угол забора, камера на панораме просматривает одно направление, затем, переместившись с героем, – второе. В следующем кадре вместе с героем камера движется вдоль забора (вдоль вертикалей). На переднем плане проходят провожающие (молодая пара, пожилая пара, муж и жена с младенцем). Забор заканчивается (декорация), открывая группу людей, танцующих в глубине двора; кадр заполняют поющие девушки (крупный план); герой возвращается в кадр, продолжает поиск в обратном направлении. Движение подчеркивает состояние героя. Через несколько эпизодов герой и его напарник-солдат идут в разведку. Перед камерой колючая проволока (проволока – просматривающийся элемент). В болоте застряла пушка. В воде отражаются сигнальные ракеты, на горизонте дым (операторский дым). Эпизод снят в пасмурный день. Вода, грязь помогают актерской работе. Камера останавливается возле пушки, вместе с героем уходит вперед, возвращается обратно к пушке, к раненому напарнику. Герой взваливает напарника на себя, тащит его по болоту, пушка «проезжает» на переднем плане. Повторяемые проезды мимо пушки делают ее ритмическим элементом. Войдя в березняк, герой движется через голые ветки – от камеры, затем к камере, затем снова от камеры. Движение, искусственное по жизни, выглядит естественным на экране. Во время падения героя голые деревья с низкой точки приходят в движение, изображение переходит в смазку. На обратной точке герой и камера синхронно сползают вниз, вдоль дерева.

«Летят журавли», режиссер Михаил Калатозов

В другой части фильма девушка в момент отчаяния решает покончить с собой – броситься под поезд. Ее лицо снято на крупном плане с низкой точки (в движении), с голыми ветками на заднем плане (графика). В следующем кадре она бежит вдоль забора (вертикали), штакетник во время движения переходит в смазку, на заднем плане дымит паровоз. Движение говорит об эмоциональном состоянии.

В фильме Хичкока «Молодой и невинный» злодей барабанщик играет в ресторане в джаз-оркестре. Изобличающая его примета – нервный тик (дергающиеся веки). Камера на кране движется с общего плана (с танцующих в ресторане) к сцене, к лицу барабанщика, к экстремально крупному плану, на котором у загримированного под негра белого человека (весь оркестр загримирован) начинают дергаться веки. Зритель вместе с камерой в ее непрерывном движении обнаруживает то, что героине предстоит обнаружить в течение длинного эпизода. Движение вглубь не описывает – открывает.

В фильме Хичкока «Завороженный» герои целуются на крупном плане. В том же кадре – в двойной экспозиции – открываются двери в анфиладе (вглубь). Движение дверей иллюстрирует развитие желания.

«Дурная слава», режиссер Альфред Хичкок

В фильме Хичкока «Дурная слава» героиня подозревает, что ее хотят отравить. Движение камеры работает как подозрение героини. Эпизод начинается на общем плане. Героиня сидит в кресле. Она окружена врагами – мужем, его матерью, доктором. Камера с общего плана панорамирует на мать мужа, которая наливает чай в чашку; камера приближается к чашке: рука матери берет чашку, подносит ее к столику, ставит чашку на столик перед героиней; камера поднимается к лицу героини, перед которой стоит выбор пить или не пить: чай может быть отравлен. Героиня по заданию американской разведки должна украсть у мужа ключ. Она видит связку ключей на туалетном столике (камера с субъективной точки наезжает на ключи). Муж находится в ванной. Дверь приоткрыта. Дверь (через монтажные перебивки на героиню) укрупняется три раза по мере приближения опасности – выхода мужа-врага из ванной. Героиня успевает снять нужный ключ со связки, прячет его в кулак. Муж выходит из ванной, берет героиню за руки. Камера наезжает на

ее руки: муж разжимает ее пальцы для поцелуя – ключа нет. Муж наклоняется поцеловать другую руку (камера «переезжает» с одной руки на другую – оригинальное движение), она вырывается. В следующем кадре рука с ключом обнимает мужа, за спиной мужа ключ передан из одной руки в другую, рука сбрасывает его вниз (ковер заглушает падение). Нога героини отбрасывает ключ в сторону. В «опасном» эпизоде одно движение переходит в другое (наезд на ключ, переброска ключей на связке, движение от одной руки к другой, переброс руки на спину мужа, передача ключа из одной руки в другую, сброс ключа на ковер, отброс ключа ногой). В следующем эпизоде камера (на кране) с верхней точки (на уровне люстры) опускается к героине, стоящей в окружении гостей, к ее кулаку, сжимающему ключ. Движение к ключу с общего плана на крупный по экстремальности напоминает движение/наезд на дергающиеся веки в фильме «Молодой и невинный».

Освещение. Свет наблюдаем, затем воспроизводи́м. В декорации мотивируется источниками света в кадре. Насыщение декорации источниками света – совместная работа художника-постановщика и оператора.

В коротком документальном фильме Ивенса «Дождь» капли дождя стекают по мокрой поверхности зонта; улицы сняты через трамвайное стекло, по которому движутся капли; мокрая мостовая – с движущегося велосипеда; зонты прохожих – в движении (ручная камера); зонты под дождем – с верхней точки в четырех кадрах по нарастающей (что напоминает зонты в сцене убийства в «Иностранном корреспонденте» Хичкока). В каждом кадре учет взаимодействия естественного света и фактуры.

В документальный фильм Билла Крона, Майрона Мизела, Ричарда Уилсона и Нормана Фостера «Все это правда» включены кадры из (незаконченного) бразильского фильма Орсона Уэллса. Перед камерой – работа рыбаков (активности; естественное освещение). Рыбацкие барки выходят в море (на контровом свете), паруса покачиваются на общем плане (оригинальное движение). Женщины и дети чинят сети (на контровом свете). В отдельных кадрах по лицам движутся пальмовые тени (под ветром). Кадры, в которых рыбаки выволакивают лодки на берег, сняты ранним вечером на низком, «режимном» солнце. Основные характеристики «режима» – низкий контраст, светлое небо. Выловленная рыба лежит на мокром песке (контровой свет). Сцена похорон молодого рыбака снята на холмистой местности. Большая часть кадров – в «режиме». Их глубинное построение напоминает сцены похорон в фильме Уэллса «Отелло».

Фильм Кубрика «Поцелуй убийцы» снят на нью-йоркских улицах в основном без использования световых приборов. Ночной танец двух мужчин в фесках на Бродвее освещен рекламой; женщина переходит ночной Бродвей, она освещена фарами машин на едва проработанном силуэте… (Кубрик до режиссуры был фотографом.)

«Альфавиль», режиссер Жан-Люк Годар

В фильме Годара «Альфавиль» разговор между шпионами происходит на лестнице захудалой гостиницы. Их лица освещены голой лампочкой (источник света в кадре) на уровне глаз. Один из разговаривающих толкает лампочку, тени и световые рисунки на лицах приходят в движение. В интерьере фешенебельной гостиницы главным источником света является дневное окно. Ночью неоновая реклама за окном становится световым эффектом. В интерьере работают лампы возле кровати, лампа на столе, торшер (источники света в кадре). Силуэты любовников сняты на фоне освещенного музыкального ящика. Свет комментирует отношения. Экспериментируя со светом, оператор Кутар пересвечивает кадры любовных объятий. В двойных статичных портретах экспозиция на лице мужчины в недодержке соседствует с пересвеченным лицом женщины, через черную проклейку световая ситуация на лицах меняется на противоположную.

Фильм Штернберга «Кровавая императрица» о русской императрице снят в павильоне. Декорации, костюмы, предметы реквизита являются поводом для световых эффектов. В церкви (эпизод «Венчание») стоят высокие треножники со свечами. На статуи падает контровой свет. По первому плану (в соборе) тянутся кружева (на контровом свете). На Дитрих блестит серебряный кокошник, ее лицо перекрывает прозрачная фата, под которой она держит свечу. Дитрих дышит, приводит пламя свечи в движение (контролирует движение). Эпизод встречи с любовником снят в павильонном саду. Контровой свет падает на голые ветки и изогнутые стволы деревьев. Дитрих черным силуэтом проходит через потоки света, падающего с операторских «мостов». В сцене свидания с очередным любовником Дитрих одета в платье, состоящее из торчащих, движущихся при ходьбе перьев (не имеющих ничего общего с историческим костюмом), через прозрачную верхнюю юбку проходит контровой свет (костюм для света). Дитрих ложится на кровать, завешанную кружевами, ее руки играют с ними (кружева в движении – световой эффект), у актрисы в ушах сверкают жемчужные серьги, блестят покрытые лаком ногти.

«Дурная слава», режиссер Альфред Хичкок

В фильме Хичкока «Дурная слава» героиня, подозревающая, что муж и его мать травят ее, встает, чтобы уйти в спальню, муж и его мать преграждают путь. Свет с актеров – мужа

и его матери – убирается (отключается) в кадре. Фигуры персонажей превращаются в силуэты. Свет работает как опыт персонажа.

Интерьер / зеркало / дверь / окно / лампа. При выборе интерьера рекомендуется учитывать окно как источник света, как дополнительную информацию в кадре (пейзаж за окном). Оригинальность интерьера в «неправильной» конфигурации (стена с выступом). Уровни в декорации способствуют расположению мебели и персонажей. Мебель расстанавливается для возможной мизансцены, для кадра (кровать рядом с окном – источником света; торшер посреди комнаты – для построения кадра «через торшер»). Важны лампы (мотивируют освещение). Важны зеркала (увеличивают объем информации). Важны двери (помогают в развитии мизансцены, в работе с глубиной; из открытой двери падает свет). Дверь может быть с окном (для создания светового эффекта) или застекленной (для светового эффекта). Важны предметы реквизита (характеризуют героя, дают возможность для взаимодействия). Каждый интерьер должен запомниться деталью (аквариум, пальма, буква неоновой рекламы в окне и т.п.).

Звук. Звук работает на атмосферу. Звук может работать в контрапункте с изображением. Звук может развивать отношения.

В фильме Виго «Ататанта» шкипер развлекает молодую женщину, спустившуюся к нему в каюту, показом музыкальных игрушек. С женщиной «ведет разговор» кукла-дирижер. Женщина отвечает тренькающей безделушкой, шкипер подключает к разговору будильник.

В фильме Брессона «Мушетт» девушка-подросток подходит к аттракциону «Электрические машины». Она садится в одну из машин. Машины ездят в ограниченном пространстве, сталкиваясь одна с другой. Мушетт несколько раз сталкивается с машиной одного и того же парня, улыбается. Звуки ударов металла о металл иллюстрируют развитие лирических отношений.

В фильме Брессона «Наудачу, Бальтазар» молодой человек развозит хлеб на мопеде. Он кладет багеты в стоящий на дороге почтовый ящик, после чего трубит в рожок, оповещая о доставке. Точно так же – звуком рожка – он оповещает окрестности о соблазнении девушки. В конце фильма ослик (главный герой картины) присоединяется к стаду овец, пасущихся в горах. Овцы побрякивают колокольчиками. Под документальные звуки колокольчиков ослик умирает.

В фильме Богдановича «Последний киносеанс» немолодая женщина приводит домой подростка. Они раздеваются без слов, не глядя друг на друга. Они ложатся в кровать. Каждое движение подростка, взобравшегося на женщину, сопровождается скрипом пружин. Скрипящая кровать – первый сексуальный опыт подростка.

В фильме Беккера «Дыра» заключенные начинают рыть подкоп в камере. На протяжении долгого кадра металлическая скоба долбит цементный пол. Скоба переходит из рук в руки. Стук по цементу

смешивается с обыденными шумами, доносящимися из коридора (передвижение надзирателей, уборка коридора). Фильм построен на шумах, музыки нет. Звук говорит об усилии, о сопротивлении.

В фильме Тати «Время развлечений» модернизированная среда «общается» с героем посредством звуков. Шипят пластиковые подушки кресел, шипит дверь в лифте. Электрическое табло «общается» с пожилым охранником тоже посредством звуков.

В фильме Годара «Посторонние» («Банда аутсайдеров») девушка и два парня сидят в кафе. Девушка пытается развлечь приятелей фокусом с трубкой (с булькающей жидкостью). Когда «фокус» (бульканье) не удается, один из парней предлагает помолчать. Годар отключает звук. Отсутствие звука заставляет следить за отношениями. Девушка и два парня в тишине переглядываются друг с другом. В зеркале, висящем над ними, молча передвигаются люди. Далее одним кадром снят танец: сначала с музыкой, потом без нее, с прихлопами, с притоптыванием, с закадровым голосом – звук монтирует внимание.

В фильме Ритта «Хад» зараженное стадо коров подлежит уничтожению. Бульдозеры роют яму. В яму загоняют коров. Коровы мычат, ковбои подгоняют коров свистом. На краях котлована выстраиваются «карантинные» люди в прорезиненных плащах с винтовками в руках. Начинается стрельба. Мычание коров прекращается. К яме подъезжает машина с «карантинным» распылителем. Бульдозер засыпает яму. Фермерская трагедия оформлена производственными звуками: моторы бульдозеров, свистки, мычание, выстрелы, распылитель, опять бульдозеры (умирающие коровы на экране не показаны).

В фильме Годара «Замужняя женщина» жена ставит для мужа пластинку, с которой звучат образчики смеха: короткий, долгий, истерический, повизгивающий и т.д. Смех смеется над отношениями.

Музыка. Музыка участвует в создании атмосферы. Статичная (на повторах) музыка работает в фильмах Вонг Карвая. В фильме Годара «Замужняя женщина» одна и та же музыка звучит в любовных сценах с любовником и с мужем. Бернард Херрманн сочинял для Хичкока «преувеличенную» (ироничную по сути) музыку. Во время съемок немого фильма Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» в павильоне играл оркестр, который помогал актерам.

Поэзия. Поэзия проявляется в укрупненных реалистических деталях, в замедленном поведении, в повторах, в установке киноэлемента в неожиданный контекст.

В фильме Эйзенштейна «Октябрь» во время разгона демонстрации на мосту опрокидывается коляска с белой лошадью. Мост разводят, коляска начинает скатываться, застревает. Белая лошадь зависает над городом.

«Кровавый трон», режиссер Акира Куросава

В фильме Куросавы «Кровавый трон» солдаты отказываются подчиниться герою. Герой мечется по деревянным галереям (с одного уровня на другой). Из тумана в него летят стрелы. Они окружают героя, падают/втыкаются по обе стороны от него. Герой пробирается через стрелы. Пронзенный стрелами, он долго мечется, не может умереть. Смерть наступает от стрелы, проткнувшей горло. Повторяемые элементы – стрелы, движения через стрелы, звуки летящих стрел, звериные крики героя – укрупняют реальность.

В фильме Пазолини «Аккаттоне» герой предает влюбленную девушку. В ресторане он отпускает ее в компанию, где за ней начинает ухаживать человек с деньгами (он танцует с девушкой, сажает ее рядом с собой, кладет руку на талию). Аккаттоне убегает из ресторана, прыгает в воду с моста. Выйдя из воды, он падает лицом в песок. Когда поднимает залепленное песком лицо, он похож на зверя.

Сон/мечта. Сон/мечта – реакция на реальность. Сон/мечта на экране оперирует элементами, заложенными до сна/мечты.

«Аталанта», режиссер Жан Виго

В фильме Виго «Аталанта» молодая жена спрашивает героя, видит ли он ее, когда опускает голову в воду. Он опускает голову в воду, поднимается и отвечает, что не видит. Она говорит, что, только полюбив

по-настоящему, он сможет увидеть ее в воде. В кризисном состоянии – после ухода жены – герой ныряет в глубь реки и «видит» там жену (двойная экспозиция) в подвенечном платье – в том, в котором она появилась в начале фильма.

В фильме Феллини «8½» герой сидит в пустом кафе с женой и ее подругой. У входа в кафе останавливается коляска, из которой выходит любовница героя. Она садится за один из столиков. Жена, глядя на любовницу, упрекает героя в неверности. Слушая упреки, герой «видит» жену и любовницу, танцующих друг с другом.

В фильме Мурнау «Последний человек» швейцар гостиницы снимает с крыши такси тяжелый чемодан, после чего присаживается отдохнуть. Отдых во время работы приводит к увольнению. Во сне уволенный швейцар видит, будто он жонглирует тяжелым чемоданом перед толпой гостиничных гостей. Сон мстит реальности.

«Нанук с Севера», режиссер Роберт Флаэрти

Документальный тренаж. Документальный тренаж обязателен. Документальное кино заставляет наблюдать, собирать детали. Документальные эпизоды конструируют концепцию.

В фильме Флаэрти «Нанук с Севера» в каждом эпизоде есть активности: ловля рыбы, охота на тюленя, возведение жилища из снега. В каждом эпизоде есть реквизит: лодка-каяк, коврики из прутьев для передвижения по льду, гарпун для ловли тюленя, нож, которым Нанук режет тюленя и с помощью которого вырезает бруски из снега во время постройки жилища.

В документальном фильме Бунюэля «Земля без хлеба» эпизоды отобраны по принципу неожиданности элемента. Таким же образом отбирались элементы в сюрреалистический фильм «Андалузский пес».

В черно-белых фильмах Вайсмана о профессиях/активностях (школа, полицейский участок, сумасшедший дом, мясокомбинат) закадровый голос отсутствует.

На документальном материале построен фильм Сулеймана «Хроника исчезновения». Отобранные каждодневные эпизоды иллюстрируют отношение к реальности.

Немой сценарий. Немой сценарий фильма Мурнау «Последний человек» – о профессии (активности). Действие фильма разворачивается в двух декорациях (гостиница, жилой дом) в течение трех дней. Швейцар

гостиницы помогает спустить чемодан с крыши такси. Он садится отдохнуть. Этот его отдых во время работы берет на заметку менеджер, который и увольняет швейцара. Швейцар гордится своей работой и своей шинелью (костюм-реквизит). Но его переводят в полуподвал – в мужской туалет, а шинель отбирают. Вечером, уходя из гостиницы, швейцар крадет шинель, приходит домой на свадьбу дочери. Напившись, он видит сон, в котором, одетый в швейцарскую шинель, он с легкостью жонглирует тяжелым чемоданом. На следующий день соседка по дому несет в гостиницу остатки со свадебного стола. В дверях гостиницы незнакомый ей швейцар. Соседка обнаруживает «гордость дома» в мужском туалете. Дочка и ее муж отвергают швейцара-лгуна. Он возвращается в гостиницу – умереть в туалете. Потеря места и шинели оборачивается потерей жизни. Сюжет перекликается с «Шинелью» Гоголя.

Короткий фильм. В короткий фильм трудно уложить сюжет. Короткий фильм может проиллюстрировать концепцию, изложить опыт.

В фильме Поланского «Двое со шкафом» герои выходят со шкафом из моря. В городе их категорически не принимают: в трамвай не пускают, симпатичная девушка отвергает, в кафе – нельзя, в гостиницу – тем более. Пришельцев со шкафом избивают хулиганы. Шкаф иллюстрирует конфликт чужеродного элемента со средой.

В коротком фильме Трюффо «Антуан и Колетт» влюбленный подросток посещает музыкальные лекции в компании девушки. Он провожает ее домой. Переезжает в дом напротив. Он слушает музыкальную лекцию перед телевизором в компании родителей девушки. А девушка ушла на свидание с другим молодым человеком. Опыт влюбленности продемонстрирован в течение тридцати двух минут.

Мастера о сценарии (*в свободном изложении*)

Жан Ренуар: «Жизнь сбалансирована».

Аллан Двон: «Ненавижу несчастливые концы».

Луис Бунюэль называл свои фильмы комедиями.

По Хоуарду Хоуксу, сценарий не комнатная придурка, а опыт.

Альфред Хичкок говорил о необходимости провести время там, где планируется действие фильма, прежде чем начинать писать сценарий («Тень сомнения»).

Шерман утверждал, что в основе сценария «проблема, которую нужно решить, каждая сцена – шаг к решению проблемы».

Хьюстон считал, что сценарий – это «организация».

Феллини: «Сценарий – это математика».

Чарлз Беннет: «Важно знать финал прежде, чем определиться с началом».

Мастера о режиссуре (*в свободном изложении*)

Дрейер: «…Глаз предпочитает порядок», «Важна тщательность в каждой детали», «Объектив беспощаден», «Суть фильма в необходимости правды», «Сильный и жесткий эффект должен быть тщательно подготовлен»,

«Режиссерское направление – в упрощении», «Искусство не имитация, а субъективный отбор», «Выбранный стиль должен последовательно осуществляться от первого кадра до последнего».
Хоукс: «…Хороший фильм – это три или четыре хорошие сцены и отсутствие плохих», «Хорошая режиссура – это когда ничто не раздражает».
Капра: «Я не трогаю структуру, я работаю с деталями».
Двон: «…Когда два человека разговаривают в кадре, кино умирает», «Многое в фильме – результат случайностей», «Первое в фильме – сюжет, затем – интерпретация».
Вестон (*фотограф*): «На фотографии камень должен выглядеть как камень, но быть больше, чем камень».
Ланг: «Люди не помнят диалогов, люди помнят кадры».
Уэллс: «Режиссер – это человек, у которого случайности под контролем».
Ренуар: «Я горжусь, когда детали становятся всем», «Фильм – результат внутренних убеждений», «Я хорошо себя чувствую, когда использую неспланированную случайность», «Если у вас есть учителя, хорошо, если они существенны», «Для режиссера полезно поработать по ту сторону камеры (*актерствовать*)», «По Паскалю, человека интересует в первую очередь человек».

Киногруппа. В режиссерском «немом» классе группа состоит из четырех студентов. Каждый студент режиссирует и монтирует упражнение и как оператор снимает упражнение для своего товарища – по ротации. Студент должен пройти операторские основы – понять затрату времени на постановку света, на репетицию движения. Будущий оператор должен смонтировать упражнение, понять, что «эффектный кадр» может выпасть в монтаже. Уэллс говорил, что «киношкола может быть полезной, если теоретические классы будут запрещены и вместо разговоров о фильмах будут делаться фильмы».

Преподавание. Кинокласс – постоянная практика. Два класса рекомендуются до режиссерского – операторский (основы освещения) и актерский (практика). В операторском классе следует понять интерьер как площадку для развития мизансцены, позиционирование ламп в интерьере, важность окна и открытой двери. В актерском классе необходимо изучить взаимодействие с реквизитом, с партнером, «блокинг» – разводку мизансцены. После «немого» режиссерского класса об основах рекомендуются документальный класс и класс «короткий фильм», в котором изучаются цвет, работа художника (production design), «блокинг», длинная сцена, диалог.

20 УПРАЖНЕНИЙ (РЕЖИССЕРСКИЙ КЛАСС)

1. НАТУРА: *ГЛУБИНА В КАДРЕ (ПЕРЕДНИЙ, СРЕДНИЙ, ЗАДНИЙ ПЛАН), УРОВНИ, ДЕТАЛИ.*
2. СВЕТ И ТЕНИ: *БОКОВОЙ СВЕТ, КОНТРОВОЙ СВЕТ, ОТРАЖЕНИЯ, «РЕЖИМНЫЕ» КАДРЫ, НОЧЬ (ФОНАРИ, ВИТРИНЫ).*
3. ДВИЖЕНИЕ: *ПАНОРАМА, ДВИЖЕНИЕ В ГЛУБИНУ, ВЕРТИКАЛИ, КОМБИНАЦИЯ ДВИЖЕНИЙ В КАДРЕ.*
4. РАСКАДРОВКА: *РАССТАНОВКА ЭЛЕМЕНТОВ, ДЕТАЛИ.*
5. АКТИВНОСТЬ: *ВНУТРЕННЯЯ ЖИЗНЬ, ОТНОШЕНИЯ ЧЕРЕЗ АКТИВНОСТЬ.*
6. РЕКВИЗИТ: *КИНОСПЕЦИФИКА РЕКВИЗИТА (ОЧКИ И ОТРАЖЕНИЕ), ДИНАМИКА РЕКВИЗИТА (РАЗВОРАЧИВАНИЕ ГАЗЕТЫ), РЕКВИЗИТ ДЛЯ ОБЩЕНИЯ.*
7. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ: *«НЕПРАВИЛЬНЫЕ» ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, СИТУАЦИЯ.*
8. БЛОКИРОВКА: *РАЗВИТИЕ СИТУАЦИИ В КАДРЕ, ПЕРЕМЕЩЕНИЯ АКТЕРОВ.*
9. ИСТОЧНИК СВЕТА В КАДРЕ: *ЛАМПА, ТОРШЕР, ОКНО.*
10. ПОРТРЕТ: *ФРОНТАЛЬНЫЙ, БОКОВОЙ, КОНТРОВОЙ СВЕТ, БЛИК В ГЛАЗАХ (КОНТРОЛЬ КОНТРАСТА С ПОМОЩЬЮ ЗАПОЛНЯЮЩЕГО СВЕТА).*
11. ОТРАЖЕННЫЙ СВЕТ: *ЗАПОЛНЯЮЩИЙ СВЕТ ДЛЯ ДВИЖЕНИЯ.*
12. СВЕТ И ДВИЖЕНИЕ: *ПОСТОЯНСТВО СВЕТОВОГО РИСУНКА ПРИ ПЕРЕДВИЖЕНИИ АКТЕРА.*
13. ЗВУКОВОЙ ЭФФЕКТ: *ЗВУК КАК ПОВОД ДЛЯ КАДРА.*
14. ФОНОВОЙ ЗВУК: *ЗВУК КАК АТМОСФЕРА.*
15. ЗВУК-КОНТРАПУНКТ: *ЗВУК, НЕ ЗАМОТИВИРОВАННЫЙ В КАДРЕ.*
16. МУЗЫКА: *АТМОСФЕРА, НЕ ОБЪЯСНЕНИЕ.*
17. СОН: *ЭЛЕМЕНТЫ ДО СНА, ЭЛЕМЕНТЫ ВО СНЕ.*
18. ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ: *РЕАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ПРЕУВЕЛИЧЕНИИ — КОМЕДИЙНОМ ИЛИ ДРАМАТИЧЕСКОМ.*
19. КОМЕДИЯ: *МЕДЛЕННАЯ КОМЕДИЯ, «СЛЭПСТИК».*
20. ЛЮБОВНАЯ ИСТОРИЯ: *«НЕПРАВИЛЬНЫЕ» ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ДЛЯ ЛИРИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ.* ◆

Ольга Нагдасева

В ТЕСНОМ МИРЕ

Сценарий

В неуютной и тесной малогабаритной квартире скандалили двое – он и она. Оба молодые, растрепанные, взвинченные. Она вешала на елку новогодние игрушки. Он возился с наполовину разобранным радиоприемником.

– Нет, все-таки… – хотела она что-то сказать.

– Где я возьму? – не отрываясь от радиоприемника, перебил он.

– Все люди где-то берут.

– А мне негде.

– А где все-то берут?

– Без понятия.

– А кто должен быть с понятием?

– Только не я.

– А что ты должен?

– Достала.

– Я всего лишь спрашиваю.

Она попыталась распутать какую-то блестящую гирлянду, но вместо этого еще сильней ее запутала.

Он молчал.

– Давай поговорим спокойно.

– На сегодня хватит, оставим на завтра.

– Нет, Родя. Мы поговорим сегодня. Мы слишком многое оставляем на завтра.

– Чего ты от меня хочешь?

Родион озирался, силясь что-то отыскать.

– Ты что-то потерял?

– Где отвертка?

Отвертка лежала у него под рукой.

– Давай выясним, где люди берут деньги.

– Думаю, им выдают заработную плату.

– А…

– А на моей работе не выдают, – перебил Родион.

Родион настойчиво искал лежавшую у него под рукой отвертку.

– Нужно сменить работу, я думаю.

– Думай.

– Ты, как всегда, увернулся от ответа.

– Мне эти беседы во где!

– Тебе лень, Родион. Ты не хочешь трудиться. Не желаешь! – Она порвала гирлянду и негромко вскрикнула: – Это ты виноват!

Родион молчал.

– Трудиться не хочешь… – хотела продолжить она, но он перебил:

– Алена, я тружусь. Ежедневно! Где отвертка?..

Родион держал отвертку в руке.

– Трудишься ты там. Последние штаны вы там все вместе протираете. А не трудитесь.

– Мы любим науку. Она в беде. Оставить в беде любимое занятие и оставить в беде человека – одно. Не важно, кого ты предаешь или что. Главное – предаешь. А предатели и в Дантовом аду в самом низу, ниже убийц.

– Понеслось!.. – с иронией протянула Алена. – Кончай строить из себя Галилея. Страдалец от науки выискался. Ты лодырь, заурядный лентяй, моя мама это заметила при первой встрече с тобой.

– А моя мама кое-что в тебе при первой встрече заметила. О… Отвертка! – Родион обнаружил инструмент.

– Но мы не слушаем наших мам, – выбирая шарик, заметила Алена.

– Лишь потом, – что-то отвинчивая, подхватил Родион, – когда наблюдаешь, с какой ювелирной точностью сбываются все мамины прогнозы, задумываешься: а мама-то права была.

Алена покивала. Оба умолкли. Но ненадолго.

– А мне интересно… – начала Алена.

Родион шумно и многозначительно вздохнул.

– Мне интересно узнать, каково тебе на людях со мной появляться. Стыдно, наверное?

Алена рассеянно держала в руках маску, не зная, что с ней делать.

– А что мне стыдиться? Стыдятся за детей. А за жен мы не в ответе. Не я тебя воспитывал, это мама твоя прозорливая делала. Это не я тебя скандалить на всех углах научил.

– Ты понял, что я имела в виду.

– Нет.

– О мужчине судят по тому, как одета его женщина.

Алена примерила уморительный кокошник.

– Я про женщин это слышал. Один к одному.

У Родиона что-то не ладилось, он нервничал и швырялся деталями.

– Пригласили нас люди к себе на Новый год. А я отказалась. Потому что со своими подругами встречаться стыжусь. Будем снова с тобой вдвоем. Все люди…

– Потому что вы дуры! – перебил Родион. – Козел и соболь лояльны! А бабы, завернутые в шкуры того и другого, во взаимных претензиях!

– Ты бы… – снова начала Алена…

Но окончить реплику ей не пришлось. Прервал ее грохот. Родион с невозмутимым выражением лица долбил радиоприемником о стол, нещадно его разбивая. Алена с любопытством смотрела на мужа.

Когда Родион выбился из сил и остановился, наблюдавшая за ним Алена бесстрастно проговорила:

– Угомонился? А теперь послушай и запомни: припадки бешенства могут позволять себе только богатые люди. А нам этот стол беречь нужно, как и радиоприемник, других мы не купим…

С минуту посидев, Родион вскочил и принялся метаться по комнате, собирая тут и там разбросанную одежду.

– Это еще что? – спросила Алена, и елочная игрушка дрогнула в ее руках.

Родион не отвечал.

Алена заволновалась.

– Может, я в чем-то не права, – пошла на уступки Алена. – Но и ты должен меня понять. Вспомни, как мы встретили моих бывших сокурсниц. И как одна из них мне сказала: «Я это платьице помню, ты его еще на первом курсе носила». Только представь, что я тогда почувствовала.

– Тебя выручили. Другая сокурсница сказала: «Стройная, как тогда, за столько лет и грамма не прибавила. Молодцом!» И это всегда. К нам всегда подходят два человека – плохой и хороший. И когда плохой подставляет ножку, хороший тебя подхватывает. Я в это верю.

– Надеешься, тебя кто-то подхватит?

– Уверен.

– Нужны кому-то нуждающиеся!

Родион не отвечал.

– Ты к этим своим друзьям-нефтяникам собрался?

Родион на секунду приостановился.

– А это мысль! – сказал он и продолжил сборы.

– Ты что, серьезно? – Алена не на шутку испугалась.

– Можешь не сомневаться, да.

– Совсем взбесился? Где ты поселишься? Ты знаешь, что номера в гостиницах платные?

– Не твоя тревога, – запихивая одежду в большую дорожную сумку, отвечал Родион. – Помогут люди. Примут, обрадуются, поселят, трудоустроят. Люди – как золото. На каждом своя проба. На ком высокая, на ком низкая.

– Такие, как ты, не нужны нигде и никому! – разозлилась Алена. – Мужчина должен что-то уметь! Не умеешь зарабатывать – воруй! Ты даже украсть не сможешь! Кишка тонка!

– А кишка у всех на что-то да тонка. У одних на то, чтоб украсть, у других на то, чтобы не украсть. Не крал, не краду и не украду!

Родион резко застегнул молнию сумки, затем схватил с тумбочки свой кошелек, извлек из него две сторублевки и швырнул ими в жену. Ярость просилась наружу. Родион подскочил к серванту,

сгреб обеими руками стоявшие там бокалы и с размаху хватил их об пол.

– Это тебе мое новогоднее поздравление, – сказал он и широкими шагами вышел из комнаты.

Через секунду громко хлопнула входная дверь.

Притихшая и растерянная Алена стояла посреди комнаты, держа в руках блестящий дождик. У ее ног валялись две смятые сторублевки и осколки разбитой посуды. Постояв, Алена присела на корточки, потянулась к осколкам и вскрикнула, поранившись об один из них.

Предновогодние улицы были радостными и яркими. Прохожие были смешливы и румяны от мороза. Кругом высились украшенные елки, звучала музыка. Казалось, лишь одного во всем городе человека все это не радовало – Родиона. Отсутствие денег он ощущал почти физически. Кругом, справа и слева, на каждом шагу люди что-то продавали и что-то покупали. Из сумок и карманов извлекались кошельки, из кошельков – деньги, из окошек киосков появлялись руки киоскеров с зажатой меж пальцев сдачей.

Родион шел, а в уши отовсюду так и лезло: «Постарайтесь без сдачи, совсем нет сотен». – «И у меня нет…» – «И что делать?» – «Дайте другими купюрами». – «Какими другими?» – «Ну другими…» – «А вон там дешевле». – «Идите туда и там покупайте…» – «Ты мне не указывай!» – «Давай три возьмем». – «Сначала заработай…» – «Снова за свое!» – «Купи…» – «Обойдешься». – «Всегда ты!»

Только теперь Родион заметил, что люди не разговаривают ни о чем другом, кроме денег. Он достал мобильный телефон. Попытался с кем-то связаться, но его не соединили. Родион огляделся. На другой стороне улицы светилась вывеска салона связи. Родион пошел к светофору.

Сотрудник салона связи, удивленно взглянув на лежащую перед ним груду рублей и двух-, пяти-, десятирублевых монет, поднял взгляд на Родиона.

– Вы чем-то недовольны? – спросил тот.

Сотрудник салона связи, не ответив, повернулся к компьютеру.

– Диктуйте.

– Восемь…

Выйдя на улицу, Родион нажал на вызов.

Высокий брюнет, одетый во все джинсовое, снял трубку, радостно улыбнулся:

– Родька, как я рад! Как дела? Как сам? Как Аленка? Пропали куда-то, черти… – Но выслушав ответ, помрачнел, спросил: – А что приключилось-то?.. Не пори горячку, Родя. У кого не бывало… Вы с Аленкой на своей свадьбе в крик схватились. Пойди и помирись. Она заводная, но отходчивая… Вспыльчивые все отходчивые… Как уезжаешь? У меня женитьба пятого числа! Мы с намерением этот день

назначили – когда все свободны и после новогодней ночи к следующему заходу готовы… Ты давай не выдумывай… Решил, да?.. Денег? – заметно занервничал брюнет в джинсе. – На билет? И на обратный?.. Нет? Неужто настолько серьезно?.. Я бы с радостью, но у меня даже на один нет… Ты не обижайся, правда нет… Не обиделся?.. Что ты, это ты извини… И тебя с этим… с Новым годом… Передам… Звони.

Брюнет в джинсе вздохнул.

На стене висели фотографии. На одной из них, среди учеников, узнавались брюнет и Родион. Оба в школьной форме.

В дверном проеме появилась девушка в переднике и с вареной картофелиной в руке.

– Кто звонил? – спросила она.

– Дружок школьный.

– Какой из них?

– Я вас не знакомил.

– А он пятого придет?

– Нет, – вздохнул брюнет в джинсе.

– Значит, не дружок.

Невеста брюнета открыла дверцу шкафа и ласково посмотрела на свадебное платье.

Вокзал. Родион вошел в зал ожидания. Поздний вечер. На лавках сидя и лежа спали люди. Родион подошел к свободной лавке и, положив сумку под голову, улегся.

Яркий зимний день через окна освещал помещение маленького ателье. В приемной стоял клиент.

– Скоро вы там? – крикнул он. – У меня автобус! Опоздаю по вашей милости…

– Минутку! Один карман остался! – прозвучало из глубины ателье.

– Давайте без кармана, следующий автобус через час!

С пиджаком появилась работница ателье.

– Карман… – показала она.

– Ничего, сойдет… – торопился клиент.

– Пожалуйста, квитанция, оплата через кассу.

Выдав квитанцию, работница ателье завернула пиджак и протянула его владельцу. Тот схватил пиджак и с усилием запихнул его в портфель. Портфель не застегнулся. Тогда клиент вытащил пиджак, развернул, сорвал с себя пальто, надел пиджак, потом пальто, ничего не застегнул и распахнутый метнулся к кассе, расплатился, сунул кошелек в недопришитый карман пиджака, затем порывисто извлек из портфеля бутыль игристого вина и поставил перед портнихой.

– Нет-нет, уберите, – возразила она.

– Как это – «уберите»? Канун Нового года! Все обязаны всех радовать, поздравлять, дарить подарочки! – прокричал клиент уже от двери.

– Счастливого Нового года!.. – ответила ему портниха.

Автобус не отъезжал, потому что не закрывались двери.

Клиент из ателье вихрем подлетел к автобусу и принялся с остервенением в него протискиваться, с силой напирая на пассажиров.

Вскоре двери автобуса закрылись. Клиент из ателье в автобус попал.

В этом битком набитом автобусе Родион был счастливцем. Он занимал сидячее место. Клиент из ателье протиснулся к Родиону и, глубоко вздохнув, замер. Автобус тронулся. Пассажиры, покачиваясь, смотрели на проносившиеся мимо заснеженные улицы. И тут автобус резко затормозил. Клиент из ателье схватился за верхний поручень. Родион, дернувшись вперед, выпрямился и застыл: перед его носом маячил туго набитый кошелек. Кошелек еле держался в недопришитом кармане. Спокойно, будто делал это ежедневно, Родион вытащил кошелек из кармана пассажира и положил в свой.

Украшенный зимний город мчался мимо. Одно здание сменяло другое. Одни люди – других. Казалось, в салоне автобуса ничего не изменилось. И лишь Родион знал, что все в этом салоне стало по-другому.

«Вы сейчас выходите?» – послышался голос клиента из ателье. – «Нет». – «Давайте местами поменяемся».

Клиент из ателье принялся протискиваться к выходу. Автобус, приближаясь к остановке, замедлил ход. Родион поспешно извлек из кармана чужой кошелек.

Автобус остановился. Открылись двери.

Родион встал со своего места и принялся протискиваться вслед за клиентом из ателье. Автобус все еще стоял на остановке. А люди в нем стояли вплотную.

– Одумался… – заворчали недовольные пассажиры, которых толкал Родион.

Пассажир, чей кошелек держал в руках Родион, спустился на одну ступеньку, на другую…

– Подождите! – закричал Родион. – Постойте! Вы уронили!

Но клиент из ателье был на улице.

Двери захлопнулись. Автобус тронулся. Родион стоял с чужим кошельком в руке.

Клиент из ателье сидел в кресле. Зарисовывал что-то в детском альбоме для рисования. Напротив сидела женщина в брюках и темной водолазке – его жена. На журнальном столе лежала коробка с карандашами.

– Прохор, как это вышло? – спросила жена.

– Вышло, и всё тут.

– Но как?

– Саша, мы это обговорили.

– Прохор…

Вместо ответа Прохор лишь нервно дернулся.

– Отложи свои зарисовки, пожалуйста, – вежливо попросила Саша.

Прохор не отреагировал.

– Прервись, – ровным голосом повторила Саша.

Прохор не прервался.

– Прохор.

Он не ответил.

– Прохор.

– Что?

– Отложи, пожалуйста, рисунок.

– Зачем?

– Я с тобой разговариваю.

– Мне рисунок не мешает.

– Мне мешает.

Прохор положил неоконченный рисунок на стол и со сдерживаемым раздражением уставился на Сашу, которая была спокойна.

– Нужно выяснить…

– Выясняла бы ты у себя на работе, – перебил ее Прохор.

– Попытайся сосредоточиться и вспомнить весь сегодняшний день, – проигнорировав реплику Прохора, проговорила Саша. – Весь. С самого утра.

– Саша, не разговаривай со мной, как с потерпевшим. У тебя эти интонации в крови, но не нужно.

– Ты не кипятись, Проша.

– Выронил! Выронил где-то! А может, вытащили! Всё?

– А ты о чем думал, когда клал кошелек с деньгами в разодранный карман?

– Вообще-то, это благодаря тебе я карманы пришиваю и какие-то там швы простраиваю в ателье! Всем это жены делают.

– Мы сейчас не об этом говорим.

– Это ты не об этом, а я об этом.

– У меня много работы.

– И занимайся своей работой! И упивайся ты своей занятостью! А от меня отцепись!

– А я еще не прицепилась.

– Какого черта? Что тебе от меня нужно? Ты что, ни разу в дураках не оказывалась? Такое с каждым может произойти.

– Поверь моему опыту, не с каждым.

Промолчав, Прохор схватил лист с неоконченным рисунком.

– Раз ты нервничаешь, – мягко забирая листок из рук Прохора и кладя его на стол, продолжила Саша, – не станем об этом толковать. Не станем выяснять, как ты потерял все наши деньги. Поговорим о другом. Как мы теперь целый месяц будем жить?

– Что-то придумаем. Саша, проживем.

– Каким образом?

– В долг возьмем.

– Долги отдавать нужно.

– Продадим какую-нибудь ненужную вещицу.

– Какую?

– Что ты пристала-то ко мне?

– Я хочу, чтоб ты осознал, в каком положении мы очутились по твоей милости.

– Я осознал.

– Нет, ты не осознал.

– А как я должен это сделать?

– Сделать что?

– Осознать.

– Как ты разговариваешь?

– А ты?

– Я хочу, чтоб ты признал, что такое не с каждым может случиться.

– Признаю. Не с каждым! Всё?

– Нет.

– Что еще?

– На какие деньги ты будешь ездить в транспорте?

– Саша, это слишком.

– Но это не праздные вопросы. Это вопросы, которые перед нами теперь стоят. И эти вопросы нам предстоит решать.

– Я тебе не подследственный, не потерпевший и не младший по званию и эту идиотскую беседу продолжать не намерен! – отчеканил Прохор.

– Придется продолжить.

– Я не привык, чтобы со мной разговаривали в таком тоне!

– Придется привыкнуть.

Прохор умолк. Он неотрывно смотрел на жену. В глазах читалось потрясение.

– Часто я думал, – через минуту заговорил он, – как жаль, что существуют деньги, как они нас сковывают и унижают. А сейчас я понял: хороши деньги. Ничто, как они, не раскрывает человека. Не существовало бы денег, я б тебя и не узнал. Как только касается денег, все люди становятся видны как на ладони. И понятно, кто каков.

– Впечатляюще! – с иронией похвалила Саша речь мужа.

– После всего этого я не могу жить с тобой одним домом. Я уезжаю. К родным. Возвращения моего не жди.

– Что за дурной спектакль? – с безмятежной интонацией, но дрогнувшим голосом спросила Саша.

Не ответив, Прохор встал и вышел из комнаты.

Саша за Прохором не пошла. Оставшись сидеть на прежнем месте, она взволнованным взглядом оглядела комнату и начала прислушиваться к звукам за стеной. А там поскрипывали дверцы шкафа и щелкали замки чемодана. Саша встала и вышла в соседнюю комнату. Какое-то время она смотрела на собирающего чемодан мужа.

– На что ты рассчитываешь?

Прохор не ответил.

– А с работой рассчитаться? – спросила тогда Саша.

– Дистанционно рассчитаюсь, – помолчав, откликнулся Прохор. – И хватит вопросов! Не пытайся меня остановить! Я не останусь ни на день!

– Ты всегда делал что хотел! Один раз я попробовала поговорить с тобой начистоту! И что из этого вышло!

Прохор не отвечал.

– А на какие деньги ты собрался ехать? – встрепенулась Саша.

– Не твоя забота!

Саша приуныла.

– Проша! Ты бы подумал! – через минуту заговорила она. – Начинать с нуля – это ведь тебе не в разодранных пиджаках разгуливать!

Прохор не отвечал.

– Новая работа, – продолжила Саша. – Незнакомый коллектив. Другие люди. Непонятно, как все сложится.

Звук захлопнувшейся двери прервал Сашу. Недолго посидев, она взяла зарисовку Прохора, которую он оставил на столе, и уставилась на нее. Затем положила рисунок на стол, поднялась и… охнула, прикоснувшись ногой к горячему обогревателю.

Прохор с чемоданчиком и портфелем шел по заснеженной улице. В унылом настроении. Шагал неторопливо и потому слышал короткие обрывки разговоров: «Продай подешевле-то…» – «Отойдите от прилавка…» – «Не жмись…» – «Мне что, охрану позвать?» – «Зови». – «И позову». – «Напугала». – «Достал». – «А эта фиговина в какую цену?» – «Пятьсот рублей». – «Очуметь…» – «Вон та дешевле…» – «Цвет какой-то не такой…» – «А эта?» – «Не-а…» – «Может, ту?» – «Деньги носил – все устраивало, с работы ушел и шапку дурацкую ношу… я ее четвертый год таскаю, только теперь заметила… и ходить стал, как слон… – «не топай!», и телик слишком громко включаю!..» – «Знакомо». – «Домой неохота». – «Напугай ее». – «Чем?» – «Пригрози, что разведешься». – «Это мысль…» – «Мигом шелковой станет»…

Город жил своей бурной жизнью. Прохор чувствовал себя покинутым всеми. Улица, наполненная звуками и голосами, подтверждала правоту Саши и обоснованность ее негодования. Прохор достал мобильный телефон.

Брюнет в джинсе снял трубку.

– Прошка! – обрадовался он. – Долго я тебя не слышал! Не заедете с Сашкой, не позвоните! Занятые, блин!.. А?.. – Улыбка спорхнула с его лица. – Поссорился?.. Помирись, Проша. Сыграй с ней в поддавки. Сашка, она ж любит, чтоб под нее прогибались… Нет?.. Ехать?.. А пятое?.. Мы вас ждем!.. Не передумаешь?.. А дорогие туда билеты?.. Недешево... А у меня нет… – Брюнет в джинсе закашлялся. – Даже

в один конец. Не сердись… Это ты извиняй! Были бы – дал бы без разговоров!.. И тебя!.. Бывай.

Поговорив, брюнет в джинсе погрузился в невеселые раздумья. А в дверном проеме появилась невеста. На этот раз с очищенным куриным яйцом в руке.

– Кто звонил? – спросила она.

– В институте вместе учились.

– А на нашей свадьбе он будет?

– Нет, не сможет.

– Жаль.

Рядом со школьной висела фотография, снятая в институтской аудитории. Среди студентов узнавались Прохор и брюнет в джинсе. Стояли, обнявшись.

Невеста повернула к двери, но, остановившись, оглянулась и посмотрела на шкаф. Поколебавшись, подошла к нему, открыла дверцы, улыбнувшись, поправила рукав свадебного платья. Брюнет, проследив за действиями будущей жены, украдкой вздохнул.

Торговый зал большого универмага. Алена с припухшим от недавно пролитых слез лицом стояла у прилавка в отделе «Посуда». Продавец укладывал в коробку бокалы, в точности такие, какие накануне грохнул Родион. Восемь штук.

Алена протянула продавцу деньги. Среди прочих купюр были и две смятые сотни, те, что бросил Родион. Продавец пересчитал деньги.

– Двадцать рублей поищете? – спросил он.

– У меня нет, – ответила Алена.

– Я разменяю. Подождете? Это недолго…

– Да.

Продавец закрыл кассу. Направился к отделу «Канцтовары». Там стояла его коллега. Продавец остановился рядом с ней.

– Где она бродит-то? – без предисловий осведомился продавец посуды о продавщице канцтоваров.

– Вон тому покупателю за карандашами пошла.

– Как с твоей недостачей?

– Отдавать придется, в рассрочку разрешили.

– Добрейшие люди…

– Ага…

Продавцы с пониманием переглянулись и невесело усмехнулись.

– Собаки, – помолчав, с чувством сказал продавец посуды. – Кто цену ошибочную в комп вбил, тот виноват, а не ты!

– Сказали, я должна была насторожиться: натуральная замша не может продаваться по такой низкой цене… обозвали невнимательной.

– Засуди этих гадов.

– Себе дороже выйдет.

– Ты выиграешь, я уверен.

– Место работы новое искать придется. А я тут привыкла. И от дома близко. И с вами всеми сдружилась. Не хочу ничего менять.

– Оттого, что все за места держатся и пикнуть боятся, кое-кто и делает что хочет. Одни продавцы пашут, остальные – жулье проклятое. Я когда-нибудь до нее доберусь.

– До кого?

– До Никитичны.

– Только дураки с начальством бодаются.

– Сегодня начальство одно, завтра – другое.

– Ты что, директрису хочешь поменять?

– Это реально.

– Выброси из головы. Она нормальная. Простая. Всегда подойдет, приобнимет, о делах спросит, о настроении, пошутит.

– Знаем мы таких простых. Одна из тех, кто при любом режиме хорошо живет. Еще в годы застоя дачи строила. И в круизы ездила. Что тогда была в ажуре, что сейчас. Дети в Англии учатся на наши деньги. Это вы все: Никитична! А меня не обманешь. Я насквозь всех вижу. Я физиономист. И психолог.

– Учился?

– Природное.

– А-а-а…

– Я наведу тут порядок. Расшевелю этот улей. Они у меня забегают. А то хорошо устроились.

– Ты давай себя не взвинчивай! Еще полдня пахать. Ты что, вообще, хотел?

Продавец посуды долго молчал, пытаясь вспомнить причину, по которой он сюда пришел.

– Сотку разбить? – спросила его сотрудница.

– Да, а как ты догадалась?

– Ты ее в руке держишь. И потом – все бегают в «канцы» деньги менять. Тут ручки, папки, линейки. Мелких денег всегда навалом.

– А ты не разменяешь?

Продавщица полезла в карман, вытащила деньги и кивнула.

– Десятками.

– Размечтался.

– Ну полтос и пять десяток, не жадничай.

Продавщица отсчитала коллеге деньги, забрала у него сто рублей.

– А ты что тут стоишь? – спросил продавец.

– Ручка нужна.

– Пойдем, дам.

Оба продавца повернулись и прогулочным шагом направились по торговому залу. Покупатель, стоявший у прилавка отдела «Канцтовары», за спиной которого они разговаривали, оглянулся. Это был Прохор. Прохор окинул взглядом прилавок, остановил взгляд на ярких конвертах с надписями «На все, что ты захочешь», «Хорошему человеку», «С любовью»…

Вернулась продавщица отдела «Канцтовары» с коробкой карандашей.

– И еще тот конвертик, – показал Прохор на конверт с надписью «Благодарю!».

Продавцы подошли к отделу «Посуда». Он вошел за прилавок, она осталась за его пределами. Продавец достал ручку, попробовал ее годность на оставленном кем-то чеке и отдал своей сотруднице. Она отправилась к себе в отдел «Обувь». Он, оставшись за прилавком, рассчитался с Аленой. Алена взяла коробку с товаром и, пожелав продавцу счастливого Нового года, ушла.

Прохор неторопливо двинулся в сторону отдела «Посуда», чуть в стороне остановился.

Продавец посуды работал с душой: активно, расторопно, любезно. Прохор залюбовался. Вскоре толпа у прилавка внезапно рассеялась, а еще через минуту разошлись в разные стороны и остальные покупатели. Прохор и продавец остались один на один.

Прохор неуверенно, бочком подошел к прилавку.

– Извините меня, я… – пробормотал Прохор.

– Я могу вам помочь? – откликнулся продавец.

– Прошу прощения… – проговорил Прохор и снова умолк.

Продавец вопросительно уставился на Прохора. Тот молчал. Безмолвствовал и продавец.

– Я… – вновь попытался Прохор и умолк.

Продавец удивленно и доброжелательно смотрел на необычного покупателя. Подождав, он подошел поближе к Прохору. Остановился напротив. Помолчав, спросил:

– Вы что-то хотите?

Прохор молчал.

– Вы посоветоваться хотели? Спрашивайте. Я проконсультирую. У меня дорогой отдел, и люди должны знать, за что они платят. Я на покупателей не кричу.

После этих слов Прохор осмелел.

– Прошу извинить, – уверенней заговорил он, – я по поручению Никитичны.

С лица продавца слетела любезность, оно стало серьезным и суровым.

– Ей кое-кого смазать нужно, – приблизившись лицом к продавцу, заговорщицки шепнул Прохор.

– Что сделать?

– Ну, деньжат одному важному человеку сунуть. Ей двадцать пять тысяч нужны крупными. А у нее наличных нет. Все на карте.

– Тут банкомат за углом.

– В том-то и препятствие, что он сейчас у нее в кабинете и она не может отлучиться.

Продавец молча разглядывал Прохора. Тот занервничал. И стал смеяться.

– Не скажет ведь она «вы подождите, я за деньгами сбегаю», – со смехом произнес он. – Вопрос хоть обычный, но деликатный. Тут элегантность требуется, изящество, ненавязчивость. Недаром специальные конвертики выпускать стали. – Прохор помахал перед продавцом только что купленным конвертом и засмеялся. – Чтоб это приличней выглядело, – со смешком пояснил он.

Продавец посуды сохранял серьезность.

– А отложить нет возможности, – стал серьезным и Прохор. – Нужно все решить немедля. Поэтому она ко мне обратилась. Вышла со мной на минутку и попросила.

– О чем попросила?

– А я не сказал?

– Нет.

– Ну… она сказала, чтоб я взял у вас эти двадцать пять тысяч.

Продавец удивленно уставился на Прохора.

– Она отдаст в конце дня.

– А где я должен взять эти деньги, она не уточнила?

– В кассе.

Продавец с недоверием смотрел на Прохора.

– Вы кто, вообще-то?

– Мы с Никитичной давным-давно дружим, поэтому она мне и доверилась… и вам она доверяет… У нее к вам совсем особое отношение… Просила подойти к вам и ни к кому другому…

Продавец, помедлив, открыл кассу, достал оттуда пять пятитысячных купюр и протянул Прохору.

– Большущая вам благодарность от Никитичны, – забирая деньги, проговорил Прохор и повернул к выходу из магазина.

– Странно… – пробормотал продавец, глядя вслед Прохору.

Продавец сидел в маленькой уютной комнате и листал журнал. Работница ателье, обслуживавшая Прохора, пришивала к платью кружевной воротничок. У окна блестела нарядная елка. И он, и она молчали. Молчание мучило продавца. Это выдавали его руки, действовавшие с быстротой и неловкостью.

– Ника, я его не встречал. Ни разу! – вскричал продавец. – Как я мог знать?

– Я тебя не виню, Арсений, напротив – сочувствую, – негромко отозвалась Ника.

– Сочувствует она! Ты только изображаешь сочувствие! А про себя думаешь: «Только его, дубину, и могли облапошить!» Признайся! А то понимает она!

Ника, не отвечая, продолжала рукоделие.

– Сидишь и бесишься! – не унимался продавец. – Изводишься в мыслях: «Позвали гостей! Надарили подарков! Всё честь по чести!» Да?

– Ничего я такого не думаю.

– А что тогда молчишь весь вечер?

– Я работаю.

– И раздумываешь: «Беру работу на дом! Вкалываю! А этот придурок деньги раздает!» Да?

Ника вздохнула.

– Вздыхай, Ника! У тебя для этого все причины! У всех мужья – поддержка, а у тебя – недоумок!

Ника молчала.

– Это ведь умора! – разошелся Арсений. – Подходит некто: «Дайте двадцать пять тыщ». – «Нате»! Кому рассказать – не поверят!

Ника охнула.

– Не те пришила, – объяснила она.

– А завтра, слышь, Ник! Еще один подвалит! Скажет: «Министр экономики просил у вас всю кассу взять!»

– Арсений, ты поспокойней. Что ты, ей-богу? И сам как чокнутый, и меня заводишь… – сказала Ника, отпарывая воротничок.

– Он назвал ее, как ее называют лишь те, кто ее хорошо знает! Меня это и сбило с толку! Я поэтому повелся! – нервно проговорил Арсений.

– Это объяснимо.

– Все настолько достоверно выглядело! Он еще конверт такой держал! С какой-то там надписью! В каких взятки дают!

– И я бы поверила.

– Ни черта б ты не поверила!

Помолчали.

– А может, я не на своем месте? – встрепенулся Арсений.

– Не мели ерунды.

– За прилавком стою, хитрым должен быть, и в такие сети попадаю.

– Не накручивай себя. Я только не поняла… Как он ее имя узнал?

– Чье?

– Вернее, отчество начальницы твоей.

– Разнюхал. Способов – не счесть. Он, видать, прохвост опытный, со стажем. Судя по тому, как он держался.

– А как он держался?

– Спокойно.

– Фиг с ним. Не расстраивайся. Не думай об этом.

– Но по какой-то ведь причине он подошел ко мне, а не к кому-нибудь другому!

– Пошел он…

– Из всех продавцов он выбрал меня! Мошенники, я слышал, насквозь видят. У меня что, на роже написано, что меня облапошить – пустячок?

– Видно, что ты доверчивый…

– Иным словом – дурак.

– Доверчивый, я сказала.

– Доверчивый и дурак – это синонимы.

– Не соглашусь.

– А я ведь отличный продавец! Я по любому товару консультацию дать могу! Подробную!

– А кто спорит?

Арсений отшвырнул журнал.

– Я сперва подумал, это меня Никитична подставила, она ведь знает, что я это… за правду.

– Угу.

– Что – «угу»?

– За правду – горой.

– Ты издеваешься!

– И не думала…

– Это насмешка!

– Я думаю, тебе не нужно смуту сеять в родном коллективе.

– Я не потерплю неправды!

– Ты столько мест сменил. Всюду принимаешься за какое-то расследование. Работай себе. Не влезай ни во что. Не думай ни о чем.

– Это не для меня!

– Тогда получай.

– О чем ты?

– Я думаю, тебя Никитична вправду наказала.

– Нет.

– Уверен?

– Она прохиндейка, каких свет не знал, но не такая сволочь.

Ника не ответила.

– Ты теперь меня не уважаешь, – помолчав, произнес Арсений.

– Ну что ты! Ничего не изменилось. Только я… – Ника замялась.

– Продолжай! – встрепенулся Арсений.

– Я думаю, – продолжила Ника, – тебе бы к доктору обратиться. Твоя реакция на этого проходимца – она не типичная. Ты с какой-то ненормальной легкостью поддался чужой воле.

– Звони! – вскрикнул Арсений и кинул в Нику телефоном. – Звони в психушку! Зови бригаду! Звони, Вероника!

– Ты не понял! – воскликнула Ника, ловко поймав телефон.

– Всё! – пообещал Арсений и поднялся.

Ника следила за Арсением, а Арсений занялся сбором вещей.

– Я совсем не то хотела… ты все неверно… я хотела только… – пыталась объясниться Ника.

– Всё, Ника. Может, я тебе напишу. Но я не останусь. Я не могу жить под одной крышей с человеком, который считает меня идиотом.

– Я не считаю тебя идиотом!

Поспешно напихав в сумку все, что попалось под руку, Арсений вышел в прихожую.

– Арсений! – крикнула Ника.

Арсений появился в дверном проеме, демонстративно выложил из карманов бумажные деньги и монеты и ушел.

Хлопнула дверь. Ника сидела на прежнем месте, растерянная, расстроенная, поникшая. Вздохнув, она вновь обратилась к шитью и через секунду вскрикнула, вонзив иглу в руку.

Арсений торопливо шагал по улице.

Отовсюду слышалось: «Не здороваешься – денег накопил!..» – «Как делить будем?..» – «Не разменяете?..» – «А вон те в какую цену?» – «Там процент небольшой, зато надежно…» – «Он мне еще с прошлого года должен!..» – «Скидочку не сделаете?..» – «А я ей ответил: кто платит, тот и требует, вы мне не платите, вы с меня и не требуйте!..» – «Я эти тайники обнаружила!..» – «Еще четыреста рублей!..»

Арсений полез в карман за мобильным телефоном.

Брюнет в джинсе, тот самый, который разговаривал с Родионом и Прохором, ответил на звонок.

– Арсюха! Как живешь?.. – засиял брюнет в джинсе, но поник, услышав ответ. – С Никушей?.. Сцепился?.. Ушам не верю! Как ты умудрился? Ника и ссора – два разных полюса… Пойди протяни ей мизинец!.. Нет?.. А что делать?.. – напрягся брюнет в джинсе. – Ехать?.. А про пятое января забыл?.. Да?.. Ну, решать тебе… Денег?.. Нету у меня… Даже только на туда нет… Правда, Арсений, я бы с радостью… Не сердись... И тебя!.. Давай держись!..

Трубка со стуком опустилась на аппарат.

– Кто звонил?

Невеста появилась в дверном проеме с банкой оливок.

– В турсекции занимались… – проговорил брюнет в джинсе.

– А он…

– Нет, не придет, – с раздражением перебил брюнет.

На стене висела фотография: брюнет в джинсе и Арсений с рюкзаками на горе. Смеются. Машут фотографу руками. Счастливые и беззаботные.

Невеста открыла дверцу шкафа.

Брюнет хмуро смотрел в спину будущей жене.

Здание вокзала. Родион подошел к кассе. После двух проведенных на вокзале ночей смотрелся он совсем не празднично.

– Ничего не появилось? – спросил он.

Его знали.

– Нет, – в очередной раз ответили Родиону.

Родион, вздохнув, ушел.

К кассе подошел Прохор.

– По-прежнему ничего? – спросил он.

– Ничего, – услышал в ответ.

– Ни одного отказного?

– Ни единого.

– Не везет…

– Перед каникулами всегда с билетами проблема.

Прохор кивнул и пошел прочь.

Выйдя из здания вокзала, Прохор огляделся. Рядом располагалась маленькая привокзальная круглосуточная забегаловка. Туда Прохор и взял курс.

Помещение освещалось фонариками – с претензией на интимность. За каждым столом ровно по одному человеку. В дальнем углу угрюмо подкреплялся Родион.

Прохор подошел к стойке, деловито изучил меню.

– Будьте добры! – окликнул он девушку за стойкой. – Гамбургер. Два давайте. Нет. Три. Картошку. Большую. Кофе. Со сливками. – Сделав заказ, Прохор взволнованно сглотнул и полез в карман за деньгами. – Невесело, должно быть, работать тридцать первого декабря? – предположил он, глядя на девушку.

– Веселого мало, – угрюмо кивнула она.

Вошел Арсений. Минуя Прохора, приблизился к одному из жующих.

– Прошу прощения… Трудный момент. Деньгами не поможете?

– Вкалывать бы шел! – посоветовал посетитель забегаловки, но, достав деньги, одну купюру протянул Арсению.

– От души благодарен, счастливого вам Нового года! – сказал Арсений и двинулся далее. – Извините, что тревожу, – заговорил он, подойдя ко второму едоку. – Внезапно свалившаяся неприятность. Нужно уехать. Выручите?

Второй едок положил перед Арсением деньги.

– Благодарю… Прошу извинить, трудное положение… – начал он, обращаясь к Родиону.

– Постыдился бы, – перебил его Родион.

– А что тут стыдного? Все стыдят тех, кто просит, будто сами сроду ни у кого ничего не просили. А ведь в просьбе ничего позорного нет. Это кто украдет, тот себя уважать не может. А обратиться с просьбой о помощи, когда она нужна…

– Чего-чего? – с раздражением снова перебил Родион.

– Я сказал, что легче легкого стянуть у кого-нибудь бумажник, но как жить, зная, что ты хуже всех на свете?

Родион закашлялся. Арсений постучал ему по спине. Родион кивком поблагодарил.

– Ты что, серьезно? – откашлявшись, спросил Родион. – Ты и вправду считаешь, что ходить и просить – это хорошо? А украсть – плохо?

– Попросить нелегко, но это не стыдно.

– Ты попросту стянуть трусишь – рискнуть боишься!

– Влезть в чужой карман… Мне б потом своя рука была мерзкой! Я бы из нее жрать не смог.

Родион поглядел на свою руку, державшую большой сэндвич, и сказал:

– Просить, извиняйте, не приучены.

– Вы запутались, – отвечал Арсений, – такое случается.

– Чеши, надоел! – угрожающе вскрикнул Родион.

– Желаю разувериться в своем убеждении, – сказал в ответ Арсений и повернулся, чтоб уже уйти, но Родион его окликнул:

– Постой!

Арсений остановился.

Родион извлек из кармана кошелек (Прохора), начал его расстегивать, но как-то не там, где нужно. Принялся искать, запутался, разволновался. Когда расстегнул, влез не в то отделение. Открыл другой карман, неловко повернул, со звоном посыпались монеты. Арсению, перед которым ежедневно, на протяжении восьми часов, люди доставали и раскрывали кошельки и бумажники, догадаться обо всем труда не составляло.

Отделение с купюрами обнаружилось.

Родион вытащил часть денег и протянул Арсению.

Арсений взял деньги и сказал:

– Вы не вор. Это вы сдуру сперли. И сами не рады.

И направился к выходу под ошалелым взглядом Родиона.

Дверь захлопнулась за Арсением.

А сардельки на тарелочке у Прохора, распространяя пар, аппетитно дымились, щедро политые горчицей. Прохор с уставленным подносом подошел к Родиону, кивнул на стул.

– Не возражаете?

– Нет, – ответил Родион.

Прохор уселся напротив.

Они сидели лицом к лицу – вор и его жертва, но никто не узнавал в другом человека, с которым приходилось встречаться раньше.

Прохор принялся за свой фаст-фуд.

Посидев в задумчивости, вернулся к подостывшей еде и Родион. Но аппетит пропал. Арсений со своими нравоучениями нарушил душевное равновесие. Появилась потребность поговорить.

– А вы уезжаете? – чтоб начать беседу, спросил Прохора Родион.

– Да, собираюсь, но билет никак не возьму.

– И я почти трое суток билет караулю.

– Трое суток!..

Прохор сочувственно покивал.

Помолчали.

– Умора! – с напускным весельем воскликнул Родион. – Сейчас один приходил сюда… Видели?

– Когда?

– Только что ушел.

– Не заметил.

– Денег просил. Неприятность у него. Как будто у других приятности.

– Знакомый ваш?

– Нет, – отвечал Родион, взбодренный интересом собеседника. – У знакомого попросить – нормальный шаг, но у посторонних – черт-те что. Мужику просить стыдно. Украсть – другое! В этом риск, а значит, и смелость.

– В воровстве?

– А нет? Залезть в карман к трезвому человеку! Чуть замешкался – и всё! Для этого нужно быть большим смельчаком!

– Сволочью большой для этого нужно быть, никем другим для этого быть не нужно, – спокойно отозвался Прохор, пострадавший накануне от такого смельчака.

– Вы не правы! – заволновался Родион. – Это бой на равных! Вор ведь и сам рискует и подвергается большей опасности, чем тот баран, который кошельки свои на всеобщее обозрение выставляет и людей на грех толкает!

Прохор уставился на Родиона.

– Во как! – воскликнул он. – Это, выходит, человека обокрали и он еще и виноват! Какое оригинальное мнение!

– А что тут оригинального? Это не мошенничество! Стянуть… нет, не утверждаю, что это хорошо, но это и не такое паскудство, как обман.

Прохор сердито откусил гамбургер.

– Как раз мошенничество, – жуя, проговорил Прохор, – это, используя вашу терминологию, бой на равных. И побеждает в нем сильнейший. В данном случае – умнейший.

– Подлейший.

– А я утверждаю – умнейший! – вскричал Прохор.

Родион насторожился.

– Вы не на радио работаете? – спросил он.

– Нет.

– Что-то мне ваш голос знакомым показался, – пробормотал Родион, – где-то я вас слышал.

– А вы не уходите от разговора, который сами начали.

– Что вы хотите услышать? Что я с вами согласен?

– Да.

– Не услышите.

– Наживаться на таком хорошем, добром чувстве, как доверие, – это подло!

– А вор не играет на доверии?

– Тут другое…

– Когда кто-то денег в исподнее не зашивает, за что вы его лохом называете, он не проявляет доверия?

– Это безалаберность, беспечность, легкомыслие. А мошенник – это подлец. Он использует в своих целях хорошее к нему отношение. Я бы не смог. Смотреть человеку в глаза, плести всякую хрень, зная,

что он тебе верит… – нет, это тебе не благородное стыривание бумажника, это занятие для подонков.

– Раз мошенник – подлец, то вор – трус!

– Как трус?! – испуганно вскричал Родион.

– Он действует исподтишка.

– А смотреть в глаза и…

– Заладили! Вас послушать, так все можно! Главное – в глаза не смотреть!

– Но когда верят…

– А чего он верит всему, что ему плетут? Развесил уши! Доверчивый! Не доверчивый ты, другое для тебя название придумали! А дураков учить нужно, чтоб умнели!

– Не согласен!

– Из упрямства не согласны. Когда кто-то с легкостью отсчитывает и отдает, не зная кому, двадцать пять тысяч рублей, значит, деньги у него шальные. Кто трудом зарабатывает, тот, перед тем как такое сделать, подумает.

– Давайте, ищите себе оправдание.

Тут оба умолкли.

– Как это – «себе»? – помолчав, негромко спросил Прохор. – Мы не обо мне говорим! Причем тут я…

Родион замялся.

– Вы на что-то намекнули? – спросил Прохор.

– Ни на что я не намекал! Что вы, как баба, к словам цепляетесь! Само сказалось!

– Раз отдает, значит, не последние. Ничего с ним не сделается. Обматерит и забудет.

– А он женат?

Прохор с ответом не нашелся.

– Теперь поняли? – сказал Родион. – Жена с кашей съест. И добавки попросит…

– С этим не спорю, – со вздохом подтвердил Прохор. – Я такую штуку сегодня понял: когда человеку плохо – он один. У человека имеется дом, семья, близкие, коллеги, приятели – только когда все у него хорошо. Когда он попадает в беду… даже не в беду… в проблему, неприятность, неудачу – все исчезает. И остаешься один.

Родион кивал.

– Казалось бы, – дрогнувшим голосом заговорил он, – самые близкие твои люди, ждешь от них поддержки… даже когда ее не заслуживаешь…

– А на деле, – подхватил Прохор, – не только не поддержат, а еще и сделают побольнее!

– И без того хоть вой. Зарплату получишь, посчитаешь… – Родион махнул рукой. – Легче всего сказать: «Меняй место работы». А когда ее любишь? Как поменять? На что? Идешь домой с этой получкой, клопом

себя чувствуешь. Надеешься на какое-то участие, а тебе… в морду твоей беспомощностью.

– Лоханешься где-нибудь, идешь домой, ругаешься: «Что я за дурак-то такой!» А сам надеешься, дома тебе скажут: «Выкинь из головы. Выкрутимся. С кем не бывало». А тебе вместо этого такое закатят!..

– Хоть на стену лезь…

Разобиженные, оба умолкли.

– А тут наливают? – через какое-то время спросил Родион.

– Да.

– Давай-ка выпьем за здоровье всех женатых мужиков.

– Прохор! – протянул руку Родиону Прохор.

– Родион! – Родион пожал руку Прохора.

Брюнет переоделся. Он был в белоснежной рубашке и галстуке. Сидел за праздничным столом, но выражение лица совсем обстановке не соответствовало. Из кухни доносился звон посуды. В комнату вошла невеста с большой салатницей, наполненной оливье. Декольте, пышная юбка, тщательно уложенные волосы, накрашенные ресницы. Остановившись у стола, невеста начала его оглядывать.

– Отодвинь холодец вправо, а селедку под шубой влево.

Брюнет выполнил. Невеста оглядела стол, затем взглянула на часы. Уселась напротив будущего мужа, кивнула на бутыль вина.

– Проводим уходящий год?

Брюнет открыл вино, наполнил бокалы.

– Мне жаль с ним расставаться, – сказала невеста.

– С кем?

– С годом. Он был хорошим. Да?

Брюнет неуверенно кивнул, затем спросил:

– Чем?

– Ты решился. Это счастье. Поблагодарим за это чудесные триста шестьдесят пять дней, которые через час мы станем называть прошлым годом.

Потянулась бокалом к бокалу брюнета, но тот не спешил со своим.

– Я должен кое-что…

Невеста вопросительно посмотрела на брюнета. Тот, не выдержав взгляда, опустил глаза.

Из забегаловки Родион и Прохор вышли затемно. Двинулись по улице в обнимку. Шатаясь.

– …была полнейшая безнадега, абзац, а теперь, как с тобой познакомился, все…

– Прошка, понадобится помощь, звони! – вскричал Родион.

– И ты! Только я уезжаю сегодня. Надолго.

– И я.

– Давай сфоткаемся.

Попытались обойтись без помощников. Сделали три снимка. Все три не понравились.

– Морды какие-то дикие… – проговорил Родион.

– Вблизи все такие. Нужно подальше. Сейчас попросим кого-нибудь.

Оба стали озираться, ища прохожих.

– Нет никого…

– Все дома сидят. На салаты поглядывают. Двенадцати часов ждут.

В конце улицы замаячила одинокая фигура, на которую с криком «стой!» ринулись Родион и Прохор.

Прохожий оказался не робкого десятка. Он остановился и ждал. Родион подбежал первым. В одиноком прохожем он узнал человека, с которым недавно спорил в забегаловке. Это был Арсений.

– О! – радостно воскликнул Родион и хлопнул Арсения по плечу. – Много насобирал? Проха! Дай-ка сюда!

Родион забрал телефон у только что подбежавшего Прохора и протянул Арсению.

– Щелкнешь?..

Арсений кивнул и взял мобильный.

Родион и Прохор заметались в поисках лучшего места. Нашли. Отряхнулись, встали, приосанились, обнялись и уставились на Арсения.

– Щас! – предупредил Арсений и поднял руку с телефоном.

Через секунду Арсений руку опустил. Он смотрел на Прохора. Он его узнал.

– Всё? – спросил Родион.

– Нет! – поспешно ответил Арсений, не в силах отвести взгляд от Прохора.

– Быстрей!

Пьяные Родион и Прохор не успели ничего сообразить: мгновение – и вцепившийся в Прохора Арсений заорал: «Полиция!!!»

В отделении полиции у кабинета следователя сидели Алена и Ника. В руках каждая держала по фотографии.

– …Двое суток, как ушел, – негромко говорила Алена. – Всех обзвонила – знакомых, сотрудников, родственников. Только один его приятель сказал, что звонил. Денег в долг просил.

Ника молчала, вертела в руках фотографию Арсения.

– Муж? – поинтересовалась Алена.

Ника кивнула.

– Дайте-ка… – Алена потянулась к фотографии Арсения.

Арсений улыбался Алене со снимка.

– Я его где-то видела, – уверенно сказала она, – и совсем недавно. Где же я его видела? Может, его по телевизору показывали? Он не артист?

– Прирожденный, – засмеялась Ника. – А вообще, это я во всем виновата! Кто еще поймет человека, как не его семья?

Алена призадумалась. Вернув фотографию Арсения Нике, уставилась на фото Родиона. Помолчав, вздохнула.

– Что ему и вправду воровать идти?

Ника думала о чем-то своем.

– Я в ателье работаю, – помолчав, сказала она. – С клиентами держишься, улыбаешься. А домой приходишь… – она махнула рукой. – А он – продавец. Надули его. Он расстроился, сам не свой был. Мне бы утешить, поддержать, а я надулась как мышь на крупу – так бабушка моя говорила – и замолчала на три часа. А потом ерунду ляпнула, он и взбесился. Простить себе не могу. И он ведь устает, не только я. Нет, я говорила ему что-то вроде «не расстраивайся», «не думай об этом», «все это чепуха», но он знает меня, он понял, почему я молчу и что обо всем этом думаю. Но… собираешь эти деньги. Мечтаешь – гостей позову, угощений наготовлю, подарков надарю. Ждешь этого дня…

Ника умолкла. Какое-то время молчала и Алена. Потом засмеялась.

– Он смешной, – сказала она, показывая на фотографию Родиона. – Мы, знаете, как познакомились? У меня брат младший. Школу заканчивал, мы ему репетитора наняли по физике, математике. Стал он к нам приходить, с братом заниматься. Сам только после института был, в НИИ работал, не платили им там почти ничего. Он по вечерам уроки давал. Все выходные работал. Родственникам своим помогал. Я понимала, что туго ему, но – ни жалоб, ни упреков, ни нытья я от него не слышала! А потом мы ему за уроки заплатили, и он на следующий день все эти деньги потратил. Охапку цветов мне притащил.

– А мы у меня на работе познакомились, – заговорила Ника, – я у него заказ принимала…

Из кабинета вышел сотрудник полиции. Хотел что-то сообщить, но тут зазвонил телефон. Сотрудник вернулся в кабинет, оставив дверь открытой. Алена и Ника услышали:

– Полиция… Здравствуйте… Да… Нет, задержанных нет. Два заявления… Незачем… Отдыхайте, гуляйте!.. Подождут, после праздников займемся. Я заявления у них приму, не волнуйтесь… Да?.. Ну как хотите… Ждем.

Сотрудник снова вышел к Алене и Нике.

– Повезло вам, – сказал он. – Решение следователя – заняться вами сегодня. Сейчас подъедет.

Родион, Прохор и Арсений покачивались в полицейской машине.

– …по боку мне эти деньги! – говорил Арсений. – Знал бы ты, какого я человека по твоей милости обидел! Понимал бы, кто она для меня! А теперь – всё! Это все ты!

– Слышь, давай завязывай со своими речами, надоел! – вступился за Прохора Родион, но Прохор перебил:

– Он прав.

– Да кончайте вы, мужики! Неужто мы не договоримся? Втроем…

– Нечего договариваться, – угрюмо отвечал Прохор. – Говно я. Виноват перед ним.

– Не выдумывай! – прикрикнул на Прохора Родион и обратился к Арсению: – Как человека прошу, не заводи эту тягомотину. Тебе деньги нужны? Возьми!

– Родион, угомонись! – крикнул Прохор.

Но Родион лишь отмахнулся и продолжал:

– Возьми. Только не пиши ты на него никаких этих телег...

И он протянул Арсению кошелек Прохора.

Повисла пауза.

Родион держал кошелек Прохора. Арсений его не брал. Прохор, оцепенев, смотрел на свою потерю.

Тут Родион заметил в Прохоре странную перемену.

– Ты что, Проха? – встревожился он, а присмиревшему Арсению крикнул: – Добился!

– Это… пацаны… не переживайте… – залепетал перепуганный переменой в Прохоре Арсений. – Забыто… вспылил малость. Все нормально, никаких телег…

– Родион… – выдавил из себя Прохор и распахнул пальто, показывая наполовину пришитый карман.

Теперь оторопел Родион.

С новой силой занервничал ничего не понимающий Арсений.

– Вон где я твой голос слышал… – сказал Родион.

Помолчали.

– Обстоятельство? – серьезно, без всякой иронии спросил Прохор.

– Оно, – также серьезно и печально кивнул Родион.

Тут Арсений решил разрядить обстановку и громко заговорил:

– Оборжаться! В кутузке очутился! Будет что девкам в магазине рассказать! Во насмешу всех! А ведь считается, его как встретишь, таким он и будет!..

Одиноко посмеявшись, Арсений умолк.

Прохор обратился к Родиону с вопросом:

– Знаешь, как ее зовут?

– Как?

– Саша. За ней бегун на длинные дистанции охотился. И настало время, когда я заметил, что она на стадион ездит и ездит. Ездит и ездит. Загуляла, думаю. Каких только возмездий не напридумывал. А она однажды приходит и кладет передо мной билет на матч. Я на этот матч попасть и не мечтал. Две недели у касс отдежурила, чтоб меня порадовать. Каким я потом виноватым себя перед ней чувствовал! Она не узнала о моих подозрениях идиотских.

– А у нас с Аленкой, знаешь, как вышло? – сказал Родион. – Я к ним пришел с пацаном уроками заниматься. Подхожу, помню, к двери, слышу смех. Такой смех, мужики! Когда она смеется, все вокруг покатываются! Стою у двери, не звоню, ничего, слушаю этот смех и чувствую,

к самому хохот подступает. Я тогда понял: я этот смех должен слышать постоянно, ежедневно.

– А мою Нику Царевной Несмеяной звали, – сказал Арсений.

– Это она с Аленкой моей не знакома, она б ее рассмешила, не сомневайся.

Все усмехнулись.

– А я слышал, – заговорил Арсений, – перед Новым годом со всеми помириться нужно.

– Который час? – встрепенулся Родион.

– Когда нас замели, был двенадцатый, – ответил Арсений.

Алена и Ника вдвоем сидели в отделении полиции и над чем-то хохотали.

Из негромко работающего радио доносилась веселая музыка.

– Ник, ты в приметы веришь? – спросила Алена.

– Вообще-то нет.

– А во всякие предзнаменования?

– Сроду не верила.

– Мы с ним в новогоднюю ночь всегда из одних бокалов пили… Он, когда уходил, весь сервиз на пол грохнул. Зачем?

– Так.

– А я по улицам слонялась, во все подряд магазины заходила. И в одном встретила в точности такие бокалы. Один к одному.

– Купила?

Алена кивнула.

– Сейчас покажу. Я ведь домой даже не заходила, у родственников ночевала. Одной тоскливо.

Алена вытащила из сумки коробку, открыла ее и расставила бокалы на столе.

– Нравятся? – спросила Алена.

Ника кивнула.

– Мне клиент сунул. Я ему карман не пришила, а он все равно сунул. Когда решила в милицию идти, мне посоветовали кому-нибудь тут передарить, чтоб искали активней.

Алена захохотала. И Ника тоже.

Ника вытащила из своей сумки шампанское и поставила рядом с бокалами.

Полицейский автомобиль остановился. Из фургончика появились трое задержанных. Двинулись к отделению в сопровождении сотрудника полиции.

Родион и Арсений были унылы и спокойны. В поведении Прохора проявлялось беспокойство. Он озирался, пытаясь определить местность.

– А это какое отделение? – спросил он полицейского.

– Топай-топай, – подтолкнул его тот.

Алена и Ника сидели на прежних местах. Часы показывали без десяти двенадцать. На пороге показался сотрудник полиции.

– Где следователь? – спросил он Алену и Нику.

– Не появлялся, – ответила Алена.

– Ждем, – добавила Ника.

– Вы не против, с вами тут три ханыги побудут?

– Нет.

– Нам-то что?

Сотрудник вышел за дверь.

Через секунду вошел Родион.

Вскочила Алена.

Вошел Арсений.

Вскочила Ника.

Вошел Прохор.

– Чтоб смирно тут у меня, поняли? – прикрикнул на задержанных сотрудник и скрылся за дверью.

Первым заговорил Родион.

– Я ведь грохнул, – кивнул он на бокалы.

– А я склеила, – пошутила Алена и обратилась к Арсению: – Где-то я вас встречала…

– Ты что тут делаешь? – опомнившись, спросил Арсений жену.

– Тебя дожидаюсь, – ответила она. – Новый год ведь семейный праздник.

Ника заметила Прохора – она его вспомнила и улыбнулась.

– Скажите, это какое отделение? – спросил Прохор.

Дверь открылась, и появилась Саша, одетая в форму.

– Здравствуйте. Извините за опоздание. Разрешите представиться. Старший следователь Александра…

И тут она увидела Прохора.

– Я не пойму! – сказал он. – Это твое отделение или другое? Вывеску оторвали. Стены покрасили.

– Да, – кивнула Саша. – У нас ремонт был. Еще в июле.

И тут из приглушенно звучавшего радиоприемника донесся бой курантов.

– Наливай быстрее! – заорал Арсений.

В потолок ударила пробка. Разлетелись брызги. Вбежали двое сотрудников: один из них разговаривал в отделении с Аленой и Никой, другой привез Родиона, Прохора и Арсения.

Разлили шампанское по бокалам.

– Успели! – сказал кто-то.

Куранты ударили в двенадцатый раз и стихли.

Брюнет сидел в кресле. На полу лежала перевернутая салатница, вокруг нее – оливье, неподалеку – холодец. Мандарины раскатились по всей комнате, валялись конфеты. Была сдернута занавеска. На диване – растерзанное свадебное платье. Вместо трех плафонов люстра

сверкала одним. Осколки других лежали на столе с разбитыми бокалами. Брюнет был в разорванной рубашке. Жуя бутерброд с красной икрой, он набирал СМС на смартфоне и улыбался.

Шагая по заснеженной улице, Родион, Прохор, Арсений, Саша, Алена и Ника хохотали. Три телефона – Родиона, Прохора и Арсения – разными сигналами сообщили о получении СМС. Они достали телефоны из карманов. Уставились на мониторы.

– Саша, мы пятого свободны… – прочтя, сказал Прохор.

– Ален, мы никуда не идем, можем завтра поехать к твоим родителям, дней на десять… – произнес Родион.

– Ника, зря ты спешила с платьем, свадьбы не будет… – сообщил Арсений.

Саша, Алена и Ника с удивлением посмотрели на своих мужей.

– Я отвечу, – сказал Прохор и стал набирать текст.

– Сейчас, – сочиняя ответ, сказал Алене Родион.

– Минуту, Ника, – отвечая на сообщение, сказал Арсений.

На всех трех мониторах были разные фотографии одного человека.

Брюнет наливал в рюмку водку. Раздался сигнал СМС. Брюнет взял смартфон.

На дисплее была фотография Прохора.

Текст: «Мои поздравления! И с тем, и с другим! Верный шаг! Обнимаю!»

Следом еще одно сообщение. На дисплее появилась фотография Арсения.

Текст: «Счастливого Нового года! У тебя он и вправду будет счастливым! Завтра позвоню! Расскажешь, как ты сумел ускользнуть! Жму руку!»

И еще сообщение. На дисплее фотография Родиона.

Текст: «С наступившим! Ты всегда был самым умным! Восхищаюсь!»

Прочтя сообщения, брюнет выдохнул и немедленно выпил. ◆

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2015 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Документалист на войне: вовлеченность или нейтралитет? «Круглый стол» «ИК» и «Артдокфеста». В дискуссии принимают участие **Виктория Белопольская, Анатолий Голубовский, Катерина Горностай, Даниил Дондурей, Андрей Загданский, Нина Зархи, Виктор Косаковский, Мария Кравченко, Виталий Манский, Петр Мостовой, Миэлис Муху, Кристина Норман** 1

Канн-2015 7

Дондурей Даниил — Карахан Лев — Плахов Андрей. После травмы

Киноиндустрия в России 12

Галкина Наталия. Маркетинговое меню

Ларионов Николай. Кассовые сборы: технология прогноза

Леонтьева Ксения, Овчинникова Юлия, Синяпкина Кристина. Кинопоказ: настроения бизнеса

Лужин Александр. Эффективность рекламы кино на ТВ

Русская доля. «Круглый стол» «ИК». В дискуссии принимают участие **Алексей Бырдин, Даниил Дондурей, Олег Березин, Ксения Леонтьева, Мария Мухина.** Модератор – **Даниил Дондурей**

«Кинотавр»-2015 6

Кино молодых: новые песни о главном. «Круглый стол» «ИК»: программа «Кинотавр. Короткий метр». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Ситора Алиева, Дарья Власова, Анна Гудкова, Даниил Дондурей, Никита Иконников, Максим Кулагин, Ирина Любарская, Лилия Немченко, Кирилл Плетнев, Ната Покровская, Александр Роднянский, Егор Сальников, Светлана Самошина, Владлена Санду, Елена Стишова, Никита Тамаров, Стас Тыркин, Антон Уткин, Жоэль Шапрон.** Модератор дискуссии – **Даниил Дондурей**

Критика критики 3

Абдуллаева Зара, Медведев Алексей. Различение и узнавание

«Любимовка» 10

Новые драмы «новой драмы». Итоги фестиваля молодой драматургии «Любимовка». В дискуссии принимают участие **Анна Банасюкевич, Родион Белецкий, Ксения Драгунская, Михаил Дурненков, Евгений Казачков, Максим Курочкин, Филипп Лось, Кристина Матвиенко, Павел Руднев, Андрей Стадников, Любовь Стрижак, Юлия Тупикина, Антон Хитров.** Модератор дискуссии – **Павел Руднев**

Медиа на службе государства 4

Могущественные языки медиа. Дискуссия «Медиа на службе государства», организованная Фондом Егора Гайдара. В обсуждении принимают участие **Андрей Архангельский, Александр Бикбов, Даниил Дондурей, Кирилл Мартынов.** Модератор дискуссии – **Кирилл Мартынов**

Полуэхтова Ирина. Как и что мы смотрели 2014 году

Установки общественного сознания 5

Дондурей Даниил. Технология мобилизации

Радикализм и права человека. Фрагменты докладов на заседании Совета при Президенте РФ по развитию гражданского общества и правам человека: **Александр Верховский, Владимир Макаров, Николай Сванидзе, Михаил Федотов, Ирина Хакамада.** Модератор – **Михаил Федотов**

Экранизация. Мотивы 8

Классика: охранная зона. Дискуссия «Главные тексты русской литературы. Проблемы экранизации» на кинофестивале «Кинотавр».

В обсуждении принимают участие **Зара Абдуллаева, Алексей Агранович, Биргит Боймерс, Даниил Дондурей, Нина Зархи, Олег Иванов, Нэнси Конди, Виктор Матизен, Михаил Местецкий, Анна Наринская, Наталья Нусинова, Кирилл Плетнев, Александр Роднянский, Сергей Сельянов, Алена Солнцева, Владимир Хотиненко.** Модератор дискуссии – **Анна Наринская**
Карасев Леонид. Интерпретация – «наше все»

ИМЕНА

ЖАН-ЖАК АННО 8
Цыркун Нина. Пикник и обочина

ВАН БИН 3
Василенко Андрей. Ван Бин, национальная галерея постистории

ПИТЕР ДЖЕКСОН 1
Долин Антон. Джексон/Толкин: два кольца, два конца

ЯКОБ ДИЛЬ 9
Диль Якоб. Когда режиссер становится врагом. *(Интервью ведет Марина Торопыгина.)*

ДЖОЗЕФ КОШУТ 5
Кошут Джозеф. Культурная жизнь текста в обществе
Новоженова Александра. Понимать концептуальное искусство

СЭМ МЕНДЕС 12
Долин Антон. Гамлет. Принц Гамлет

АЛЕКСАНДР ПТУШКО 5
Спутницкая Нина. Гулливеркино: обратная сторона сказки

ПАОЛО СОРРЕНТИНО 7
Долин Антон. Миру – Рим
Соррентино Паоло: «У меня потребность – создавать проблемы!» *(Интервью ведет Найджел Смит.)*

МУСТОФА САРВАР ФАРУКИ 12
Анашкин Сергей. О телевизорах и муравьях

КОММЕНТАРИИ

Архангельский Андрей: «Нас учили не жить» 5
Архангельский Андрей. Остановить время .. 8
Архангельский Андрей. Проблема: Москва 3
Бедерова Юлия. Нет такого органа 9
Белопольская Виктория. Труп твоего жюри 9
Боксер Владимир. Большие бренды всегда правы 4
Иванова Наталья. Тайны совещательных комнат 7
Казючиц Максим. Александр Невский, формат спортивный 12
Мирзоев Владимир. Игра в классику 8
Митта Александр. ВКонтакте 1
Мухина Мария. Враг номер один 6
Стишова Елена. Патриотический синдром 6

Короткий метр: имена 6
МАРИЯ ГУСЬКОВА
Гуськова Мария: «Драматической ситуации нет»

ДАРЬЯ ВЛАСОВА
Власова Дарья: «Во мне нет революции». *(Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи.)*

Короткий метр: итоги 6
Толстунов Игорь: «Не болит». *(Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи.)*

КРУПНЫЙ ПЛАН

«МИЛЫЙ ХАНС, ДОРОГОЙ ПЕТР», *режиссер Александр Миндадзе* 8
Зархи Нина — Миндадзе Александр. Гротеск и есть правда
Стишова Елена. Оптика Миндадзе
Тарханова Катерина. De profundis clamat
Финн Павел. Ребром и промыслом

«ОДНАЖДЫ В РОСТОВЕ», *режиссер Константин Худяков* 4
Стишова Елена. История как политика
Худяков Константин: «Выбор всегда за тобой». *(Беседу ведет Никита Карцев.)*

«СТРАНА ОЗ», *режиссер Василий Сигарев* 6
Абдуллаева Зара. Норма
Ильенков Андрей. Вася
Сигарев Василий. Дюдя

МАРЛЕН ХУЦИЕВ 9
Дорман Олег. После уроков
«Мне двадцать лет». Репринт публикации в «Искусстве кино» (1965): **Ефим Дорош, Николай Коварский, Лариса Крячко, Юлий Райзман, Василий Соловьев, Иосиф Хейфиц, Василий Шукшин, Сергей Юрский**
Режиссеры о мастере: **Вадим Абдрашитов, Бакур Бакурадзе, Александр Зельдович, Иля Малахова, Александр Митта, Алексей Попогребский, Илья Хржановский, Павел Чухрай**
«Речь идет о герое нашего времени». Стенограмма обсуждения режиссерского сценария «Застава Ильича» (1961): **Вера Бирюкова, Борис Бунеев, Сергей Герасимов, Юрий Егоров, Валентин Ежов, Людмила Погожева, Станислав Ростоцкий, Василий Соловьев, Игорь Стреков, Наталья Торчинская, Марлен Хуциев, Геннадий Шпаликов.** (*Публикация Александры Баталиной.*)
Рошаль Лев. Июльский дождь, дождь, дождь… слов. *(Публикация Александры Баталиной.)*
Савельев Игорь. Конец сезона
Сиривля Наталья. В гостях у вечности
Стишова Елена. Лейтенанты Победы. Археология

MEDIA

Вартанова Елена. Телевидение: постсетевая модель 4
Венжер Наталья. Кино на ТВ 4

ОПЫТ

Альпер Эмин. Дух политического раскола. *(Беседу ведет Стивен Мейн.)* 10
Герман Алексей, младший: «Выдоха, взлета – нет». *(Беседу ведет Сергей Сычев.)* 3
Гитай Амос: «Вечная драма – Израиль». *(Беседу ведет Ален Эльканн.)* 10
Готтшал Джонатан — Роуз Фрэнк — Силва Джейсон. «Всё вокруг – язык» 4
Гринуэй Питер: «Кино – это механизм мечты». *(Беседу ведет Петр Шепотинник.)* 3
Дрезен Андреас. Терапия от одиночества. *(Беседу ведет Марина Торопыгина.)* ... 3
Дурненков Михаил. Безотходное производство. *(Беседу ведет Нина Зархи.)* 11
Казючиц Максим. Правда жизни по правилам рынка 1
Лантимос Йоргос: «Я во всем нахожу элементы абсурда». *(Беседу ведет Алекс Ритман.)* 7
Мавроматти Олег: «Прокручивание назад – это воскрешение мертвых…» *(Беседу ведет Евгений Майзель.)* 5
Мирошниченко Сергей: «Коррумпированный «патриотизм» – это страшно». *(Интервью ведет Александр Воздвиженский.)* 8
Немеш Ласло. Прямой репортаж о смерти. *(Беседу ведет Петр Шепотинник.)* 7
Оппенгеймер Джошуа. О памяти. В молчании 3
Рязанцева Наталья. Всегда и сейчас 11
Семёнов Максим. Тайное братство 11
Сколимовский Ежи. Дзен и хаос. *(Беседу ведет Дэниел Кесман.)* 10
Финн Павел, Хотиненко Владимир, Фенченко Владимир. «Мы – волчья стая». *(Беседу ведет Никита Карцев.)* 11
Фрумин Борис. Киноэлементы 11–12
Хикс Джереми: «В верхних строчках новостей» 1
Цзя Чжанкэ: «Новые технологии меняют чувства». *(Интервью ведут Тони Рейнс и Жан-Мишель Фродон.)* 7

ОСНОВНОЙ КОНКУРС: ИТОГИ 6
Смоляков Андрей: «Наше время никого не выбрало». *(Беседу ведет Нина Зархи.)*

ОСНОВНОЙ КОНКУРС: ОПЫТ 6
Вырыпаев Иван: «Хватит искусства». *(Фрагменты пресс-конференции в Сочи.)*
Кудряшова Наталья: «Русский человек хочет стяжать смыслы». *(Фрагменты пресс-конференции в Сочи.)*

ПУБЛИКАЦИИ

Герман Алексей: «Я в детстве был окружен великими». *(Публикация Юрия Суходольского.)* 5
Долгопят Елена. Земная жизнь 4
«Дорогой старик!». Письма Перы Аташевой Сергею Эйзенштейну. *(Публикация Владимира Забродина.)* 6
Кинематограф. Три скамейки. Сентиментальная горячка 1
Мар Анна. Дурман
Михайлова Мария. Анна Мар, первая женщина в профессии
Никитин Виктор. 50-е. Киев. Параджанов .. 10
Роднянский Александр. «Левиафан» и «Оскар» 11
Хотулев Вячеслав. Прикосновения 10

РАЗБОРЫ

Березин Олег. Прокат как контекст фильма 3
Гройс Борис. Социалистический фольклор 5
Карасев Леонид. «Бёрдмен»: с оглядкой на Чехова 5
Карцев Никита. Война давно здесь 8
Корманнсхаус Ира: «Много разговорного кино». *(Беседу ведет Елена Некрасова.)* 10
Локшин Борис. Поддержание кайфа 4
«Мы это уже видели». «Круглый стол» на тему «Римейки в современной экранной культуре». В дискуссии принимают участие **Виктория Белопольская, Сергей Бондарев, Светлана Ишевская, Максим Казючиц, Всеволод Коршунов, Нина Цыркун.** Модератор дискуссии – **Всеволод Коршунов** 5
Новоженова Александра, Напреенко Глеб. Эфемерный формат 10
Пять экранов одного зрителя. Кино в окружении конкурентов. «Круглый стол» кинофестиваля «Кинотавр». В дискуссии принимают участие **Юлия Анфилова, Олег Березин, Евгений Григорьев, Анна Гудкова, Ольга Рогова, Александр Роднянский, Алена Степанова, Стас Тыркин.** Модератор дискуссии – **Анна Гудкова** 6
Стишова Елена. Долгое прощание 12
Стишова Елена. Окончательный монтаж ... 1
Тарханова Катерина. Непрерывный фейспалм 12
Тарханова Катерина. Предел условностей 4
Федорченко Алексей: «Я не разбрасываюсь такими историями». (*Беседу ведет Анна Закревская.*) 1
Хикс Джереми. Марк Донской и реконструкция Бабьего Яра 3
Хохрякова Светлана. Вагон чая для зоны 1
Щербакова Мария. Черновик 9

РЕПЕРТУАР

Абдуллаева Зара. К морю 1
Абдуллаева Зара. Неприкасаемый 10
Абдуллаева Зара. Происки жанра 7
Алешичева Татьяна. Восемь с половиной эпизодов 4
Бобылев Илья. Народное искусство 8
Бобылев Илья. Прямая речь 9
Бобылев Илья. Формула Майдана 1
Василенко Андрей. Багдадский фантазер загрустил 7
Гусятинский Евгений. Сквозняк 10
Гусятинский Евгений. Утопия и игра 7
Десятерик Дмитрий. Болезнь – к жизни 1
Десятерик Дмитрий. Плоть и ложь 3
Долин Антон. Бедная Лиза 10
Дроздова Марина: «Получается ложное счастье?..» 1
Дроздова Марина. Фриконтесса Дюмон ... 10
Дроздова Марина. Храп земли 7
Дроздова Марина. Цирк. Нарциссов 3
Кабанова Ольга. Они не ангелы, ангелы не они 6
Казючиц Максим. Дело майора Брагина 5
Казючиц Максим. Сакральный трепет 8
Казючиц Максим. Янки и викинги: основы государства и права 4
Колотаев Владимир. Браток в мире хипстеров 4
Лященко Владимир. Все песни только о Москве 6
Майзель Евгений. В зонах турбулентности 9
Майзель Евгений. Чемодан – вокзал – Освенцим 12
Малюкова Лариса. Взгляд из небытия 7
Матвиенко Кристина. Сами не свои 6
Плахов Андрей. Всюду жизнь 1
Плахов Андрей. Клаустрофобия в большом городе 3

Плахов Андрей. Террорист с розами, или Патриотичная мультикультурность ... 7
Плахова Елена. Бог уходит в тень и смеется ... 3
Плахова Елена. Когда явное было тайным 7
Рейснер Екатерина. Пути Японии ... 7
Рутковский Вадим. Гений чистой простоты 6
Рутковский Вадим. Я отведу тебя в музей ... 10
Савельев Игорь. Бетон вместо музыки ... 8
Сиривля Наталья. Больше ада! ... 8
Сиривля Наталья. Треугольник Карпмана ... 12
Спутницкая Нина. Путешествие из Петрограда в Хань ... 8
Спутницкая Нина. Три сестры чехов, или Унылая жизнь девушки-рыбы ... 12
Стишова Елена. Между прошлым и прошлым ... 3
Стишова Елена. Минимализм versus юбилей ... 7
Стишова Елена. «Спой ты мне про войну...» ... 5
Сукманов Игорь. Заводные идиоты ... 6
Сукманов Игорь. Песнь о «Буревестнике» .. 7
Сукманов Игорь. Плоды зла ... 3
Тарханова Катерина. Вынул ножик из кармана ... 12
Тарханова Катерина. Мы рождены, чтоб Кафку сделать сказкой ... 5
Тарханова Катерина. Серая болезнь ... 6
Ткаченко Инна. Видимо-невидимо навсегда ... 1
Ткаченко Инна. Неигровые блондинки в ассортименте ... 1
Тыркин Стас. Растительная жизнь ... 10
Цыркун Нина. Визуальность и (или) социальность? ... 3
Цыркун Нина. Застрахованная память ... 5
Цыркун Нина. Марсианская хроника ... 9
Цыркун Нина. Советская «малина» врагу сказала «нет!» ... 4
Цыркун Нина. Что теперь учитель пропил ... 9

ЧТЕНИЕ

Варденбург Дарья. Моделлер ... 9
Васьковская Ирина. Девушки в любви ... 10
Выборгова Наталья. Чужая игра ... 4
Зелинская Марья. Шум крови ... 5
Кравцова Татьяна. История болезни ... 7
Нагдасева Ольга. В тесном мире ... 12
Некрасова Евгения. Vipera renardi ... 7
Пряжко Павел. Пушечное мясо ... 10
Синельников Владимир, Голубев Алексей. возвращение... ВОЗВРАЩЕНИЕ ... 8
Ташимов Ринат. Пещерные мамы ... 10
Финн Павел. Конспект воспоминаний ... 1–3

ЧТЕНИЕ. КОРОТКИЙ МЕТР ... 11
Бобылева Анастасия. Надежда и Вера
Зуева Ксения, Бакова Анастасия. Геля

ЧТЕНИЕ. ПЬЕСА ... 11
Журавлева Галина. Неровные кончики

ЧТЕНИЕ. РАССКАЗ ... 11
Анненский Андрей. Закат
Кузьминых Анна. Чай
Цофин Илья. Двадцать рассказов о Джо

ЧТЕНИЕ. СЦЕНАРИЙ ... 11
Акопян Лилит. Человек без обуви

ФЕСТИВАЛИ

АНАПА-2015 ... 12
Стишова Елена. Долгое прощание

БЕРЛИН-2015 ... 3
Герман Алексей, младший: «Выдоха, взлета – нет». *(Беседу ведет Сергей Сычев.)*
Гринуэй Питер: «Кино – это механизм мечты». *(Беседу ведет Петр Шепотинник.)*
Десятерик Дмитрий. Плоть и ложь
Дрезен Андреас. Терапия от одиночества. *(Беседу ведет Марина Торопыгина.)*
Дроздова Марина. Цирк. Нарциссов
Оппенгеймер Джошуа. О памяти. В молчании
Плахов Андрей. Клаустрофобия в большом городе
Плахова Елена. Бог уходит в тень и смеется
Стишова Елена. Между прошлым и прошлым
Сукманов Игорь. Плоды зла
Цыркун Нина. Визуальность и (или) социальность?

ВЕНЕЦИЯ-2015 ... 10
Абдуллаева Зара. Неприкасаемый
Альпер Эмин. Дух политического раскола. *(Беседу ведет Стивен Мейн.)*

Гитай Амос: «Вечная драма – Израиль». *(Беседу ведет Ален Эльканн.)*
Гусятинский Евгений. Сквозняк
Долин Антон. Бедная Лиза
Дроздова Марина. Фриконтесса Дюмон
Рутковский Вадим. Я отведу тебя в музей
Сколимовский Ежи. Дзен и хаос. *(Беседу ведет Дэниел Кесман.)*
Тыркин Стас. Растительная жизнь

ВЛАДИВОСТОК-2015, *МКФ «Меридианы Тихого»* 9
Диль Якоб. Когда режиссер становится врагом. *(Интервью ведет Марина Торопыгина.)*
Майзель Евгений. В зонах турбулентности

ВОЛОКОЛАМСК-2015, *международный фестиваль военно-патриотического фильма «Волоколамский рубеж»* 12
Майзель Евгений. Чемодан – вокзал – Освенцим

ЕКАТЕРИНБУРГ-2015, *Открытый фестиваль документального кино «Россия»* 9
Бобылев Илья. Прямая речь

КАНН-2015 7
Абдуллаева Зара. Происки жанра
Василенко Андрей. Багдадский фантазер загрустил
Гусятинский Евгений. Утопия и игра
Долин Антон. Миру – Рим
Дондурей Даниил — Карахан Лев — Плахов Андрей. После травмы
Дроздова Марина. Храп земли
Лантимос Йоргос: «Я во всем нахожу элементы абсурда». *(Беседу ведет Алекс Ритман.)*
Малюкова Лариса. Взгляд из небытия
Немеш Ласло. Прямой репортаж о смерти. *(Беседу ведет Петр Шепотинник.)*
Плахов Андрей. Террорист с розами, или Патриотичная мультикультурность
Плахова Елена. Когда явное было тайным
Рейснер Екатерина. Пути Японии
Соррентино Паоло: «У меня потребность – создавать проблемы!» *(Интервью ведет Найджел Смит.)*
Сукманов Игорь. Песнь о «Буревестнике»
Цзя Чжанкэ: «Новые технологии меняют чувства». *(Интервью ведут Тони Рейнс и Жан-Мишель Фродон.)*

КАРЛОВЫ ВАРЫ–2015 7
Стишова Елена. Минимализм versus юбилей

ЛОКАРНО-2015 8
Карцев Никита. Война давно здесь

МОСКВА-2014, *международный фестиваль авторского документального кино «Артдокфест»* 1
Абдуллаева Зара. К морю
Бобылев Илья. Формула Майдана
Десятерик Дмитрий. Болезнь – к жизни
Документалист на войне: вовлеченность или нейтралитет? «Круглый стол» «ИК» и «Артдокфеста». В дискуссии принимают участие **Виктория Белопольская, Анатолий Голубовский, Катерина Горностай, Даниил Дондурей, Андрей Загданский, Нина Зархи, Виктор Косаковский, Мария Кравченко, Виталий Манский, Петр Мостовой, Миэлис Муху, Кристина Норман**
Дроздова Марина: «Получается ложное счастье?..»
Митта Александр. ВКонтакте
Плахов Андрей. Всюду жизнь
Ткаченко Инна. Видимо-невидимо навсегда
Ткаченко Инна. Неигровые блондинки в ассортименте

МОСКВА-2014, *международный фестиваль фильмов о правах человека «Сталкер»* 1
Хохрякова Светлана. Вагон чая для зоны

МОСКВА-2015, *ММКФ* 8
Бобылев Илья. Народное искусство
Зархи Нина — Миндадзе Александр. Гротеск и есть правда
Казючиц Максим. Сакральный трепет
Карцев Никита. Война давно здесь
Мирошниченко Сергей: «Коррумпированный «патриотизм» – это страшно». *(Интервью ведет Александр Воздвиженский.)*
Савельев Игорь. Бетон вместо музыки
Сиривля Наталья. Больше ада!

Спутницкая Нина. Путешествие из Петрограда в Хань
Стишова Елена. Оптика Миндадзе
Тарханова Катерина. De profundis clamat
Финн Павел. Ребром и промыслом
Цыркун Нина. Пикник и обочина

НЬЮ-ЙОРК, *кинофестиваль Tribeca* 4
Готтшал Джонатан — Роуз Фрэнк — Силва Джейсон: «Всё вокруг – язык»

ОМСК-2015, *Национальный кинофестиваль дебютов «Движение»* 5
Мавроматти Олег: «Прокручивание назад – это воскрешение мертвых…» *(Беседу ведет Евгений Майзель.)*

РИМ-2014 1
Стишова Елена. Окончательный монтаж
Федорченко Алексей: «Я не разбрасываюсь такими историями». (*Беседу ведет Анна Закревская.)*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ–2015, *фестиваль документальных, короткометражных, анимационных и экспериментальных фильмов «Послание к человеку»* 10
Корманнсхаус Ира: «Много разговорного кино». *(Беседу ведет Елена Некрасова.)*

СОЧИ-2015 ..... 6 (8)
Абдуллаева Зара. Норма
Власова Дарья: «Во мне нет революции». *(Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи.)*
Вырыпаев Иван: «Хватит искусства». *(Фрагменты пресс-конференции.)*
Гуськова Мария: «Драматической ситуации нет»
Кабанова Ольга. Они не ангелы, ангелы не они
Кино молодых: новые песни о главном. «Круглый стол» «ИК»: программа «Кинотавр. Короткий метр». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Ситора Алиева, Дарья Власова, Анна Гудкова, Даниил Дондурей, Никита Иконников, Максим Кулагин, Ирина Любарская, Лилия Немченко, Кирилл Плетнев, Ната Покровская, Александр Роднянский, Егор Сальников, Светлана Самошина, Владлена Санду, Елена Стишова, Никита Тамаров, Стас Тыркин, Антон Уткин, Жоэль Шапрон.** Модератор дискуссии – **Даниил Дондурей.** Классика: охранная зона. Дискуссия «Главные тексты русской литературы. Проблемы экранизации» на кинофестивале «Кинотавр». В обсуждении принимают участие **Зара Абдуллаева, Алексей Агранович, Биргит Боймерс, Даниил Дондурей, Нина Зархи, Олег Иванов, Нэнси Конди, Виктор Матизен, Михаил Местецкий, Анна Наринская, Наталья Нусинова, Кирилл Плетнев, Александр Роднянский, Сергей Сельянов, Алена Солнцева, Владимир Хотиненко.** Модератор дискуссии – **Анна Наринская** 8
Кудряшова Наталья: «Русский человек хочет стяжать смыслы». *(Фрагменты пресс-конференции.)*
Лященко Владимир. Все песни только о Москве
Матвиенко Кристина. Сами не свои
Мухина Мария. Враг номер один
Пять экранов одного зрителя. Кино в окружении конкурентов. «Круглый стол» кинофестиваля «Кинотавр». В дискуссии принимают участие **Юлия Анфилова, Олег Березин, Евгений Григорьев, Анна Гудкова, Ольга Рогова, Александр Роднянский, Алена Степанова, Стас Тыркин.** Модератор дискуссии – **Анна Гудкова**
Рутковский Вадим. Гений чистой простоты
Смоляков Андрей: «Наше время никого не выбрало». *(Беседу ведет Нина Зархи.)*
Стишова Елена. Патриотический синдром
Сукманов Игорь. Заводные идиоты
Тарханова Катерина. Серая болезнь
Толстунов Игорь: «Не болит». *(Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи.)*

ТБИЛИСИ-2015 12
Стишова Елена. Долгое прощание

СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР «ИК». МОСКВА СЕГОДНЯ: КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА 2

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ
Капков Сергей. Департамент городской атмосферы. *(Фрагменты интервью.)*
Ревзин Григорий — Сапрыкин Юрий. Народ «ночной» и «праймовый». *(Беседу ведет Даниил Дондурей.)*

ПРОЕКТИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ: КОНЦЕПТЫ

Бедерова Юлия. Это музыкальная Москва, детка

Давыдова Марина. Театр: спрос на музей и на трэш. *(Беседу ведет Кристина Матвиенко.)*

Дьяконов Валентин. Досуг и событие

Королева Мария. Творческие кластеры Москвы

Куприянов Борис: «Год литературы начался с пожара в библиотеке». *(Беседу ведет Никита Карцев.)*

Мансилья-Круз Петр — Голубовский Анатолий. Сюжет для небольшого музея

ЧТО ДЕЛАЕТ ГОРОД КУЛЬТУРНОЙ СТОЛИЦЕЙ

Берелович Алексис. Москва, Париж, Рим – открытый город

Бернштейн Ирина. Кинотеатры против одиночества. *(Беседу ведет Даниил Дондурей.)*

Рубинштейн Лев — Асс Евгений. От «психодрома» к «Жан-Жаку». *(Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи.)*

ПОНИМАНИЕ КУЛЬТУРЫ: НОВЫЕ КОНФЛИКТЫ

Абанкина Татьяна. Глобальный город

Богаткова Алина, Напреенко Иван, Привалова Мария, Пузанов Кирилл, Степанцов Павел. Городская среда: единство непохожих

СЪЕМОЧНАЯ ПЛОЩАДКА – МОСКВА

Бакурадзе Бакур: «…Салон автомобилей». *(Интервью ведет Никита Карцев.)*

Зельдович Александр. Что я снимал бы сегодня

Тарханова Катерина. Чужие города

ЧТЕНИЕ

Финн Павел. Конспект воспоминаний

ФИЛЬМЫ, ТЕЛЕФИЛЬМЫ И СЕРИАЛЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 2015 ГОДУ

«007: Координаты Скайфолл» *(Skyfall)* (Антон Долин) 12

«007: Спектр» *(Spectre)* (Антон Долин) 12

«11 минут» *(11 minut)* (Ежи Сколимовский – Дэниел Кесман) 10

«45 лет» *(45 Years)* (Нина Цыркун) 3

«Ага-хан» *(The Aga Khan)* (Максим Казючиц) 1

«А зори здесь тихие…», *реж. Ренат Давлетьяров* (Андрей Архангельский) 5

«Акт убийства» *(The Act of Killing)* (Джошуа Оппенгеймер) 3

«Ан» *(An)* (Екатерина Рейснер) 7

«Ангелы революции» (Ольга Кабанова 6
Елена Стишова 1
Алексей Федорченко – Анна Закревская) 1

«Аномализа» *(Anomalisa)* (Антон Долин) 10

«Арвентур» (Нина Спутницкая) 8

«Архипелаг» (Елена Стишова) 6

«Бараны» *(Hrútar)* (Елена Стишова) 7

«Безумие» *(Abluka)* (Эмин Альпер – Стивен Мейн) 10

«Безумцы» *(Mad Men)*, *ТВ* (Борис Локшин) 4

«Бёрдмен» *(Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (Леонид Карасев) .. 5

«Битва за Севастополь» (Андрей Архангельский) 5

«Боб и деревья» *(Bob and the Trees)* (Елена Стишова) 7

«Бокс» *(Box)* (Елена Стишова) 7

«Борьба за огонь» *(La guerre du feu)* (Нина Цыркун) 8

«Брат Дэян» (Никита Карцев 8
Евгений Майзель) 9

«Был месяц май» (Елена Стишова) 9

«В далеком 45-м. Встреча на Эльбе» (Елена Стишова) 5

«Великая красота» *(La grande bellezza)* (Антон Долин) 7

«Взгляд тишины» *(The Look of Silence)* (Дмитрий Десятерик 3

Джошуа Оппенгеймер) 3
«Викинги» *(Vikings)*, *ТВ* (Максим Казючиц) 4
«Властелин колец: Братство кольца» *(The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)* (Антон Долин) 1
«Властелин колец: Возвращение Короля» *(The Lord of the Rings: The Return of the King)* (Антон Долин) 1
«Властелин колец: Две крепости» *(The Lord of the Rings: The Two Towers)* (Антон Долин) 1
«Вместе» (Марина Дроздова) 1
«Внешнее пространство» *(Outer Space)* (Мария Щербакова) 9
«Возвращение Эркина» (Мария Гуськова 6
Елена Стишова в рубрике «Здесь и теперь») 6
«Возможна ли чистая совесть?» (Ира Корманнсхаус) 10
«Воспоминания Фэнмин» *(He Fengming)* (Андрей Василенко) 3
«В прошлом году в Мариенбаде» *(L'année dernière à Marienbad)* (Мария Щербакова) 9
«Враг у ворот» *(Enemy at the Gates)* (Нина Цыркун) 8
«Вулкан Иксканул» *(Ixcanul)* (Нина Цыркун) 3
«Где бы ты ни был» *(This Must Be the Place)* (Антон Долин) 7
«Грумант. Остров коммунизма» (Александр Митта) 1
«Да и да» (Зара Абдуллаева, Алексей Медведев) 3
«Джеки в царстве женщин» *(Jacky au royaume des filles)* (Катерина Тарханова) 5
«Дикая сила» (Мария Михайлова) 1
«Дипан» *(Dheepan)* (*рубрика* «Здесь и теперь» 7
Андрей Плахов) 7
«Длинное. Черное. Облако опускается» (Зара Абдуллаева) 1
«Дневник горничной» *(Journal d'une femme de chambre)* (Игорь Сукманов) 3
«Дневник Умимати» *(«Наша младшая сестра», Umimachi Diary)* (*рубрика* «Здесь и теперь») 7
«ДНР. Удивительная история о самодельной стране» *(The Donetsk People's Republic (or the curious tale of the handmade country)* (*рубрика* «Здесь и теперь» 1
Александр Митта) 1
«Дорога на Берлин» (Андрей Архангельский 5
Нина Цыркун) 5
«Друг семьи» *(L'amico di famiglia)* (Антон Долин) 7
«Дружина», *ТВ* (Максим Казючиц) 12
«Дурак» (Зара Абдуллаева, Алексей Медведев) 3
«Дуракам здесь не место» (Олег Мавроматти – Евгений Майзель) 5
«Евромайдан. Черновой монтаж» (Илья Бобылев 1
рубрика «Здесь и теперь») 1
«Закон каменных джунглей» («ЗКД»), *ТВ* (Катерина Тарханова) 4
«Застава Ильича» *(«Мне двадцать лет»)* (Игорь Савельев 9
репринт публикации в «ИК») 9
«Золотой ключик» (Нина Спутницкая) 5
«И горы сдвигаются с места» *(Shan he gu ren)* (Зара Абдуллаева 7
рубрика «Здесь и теперь» 7
Евгений Майзель 9
Цзя Чжанкэ – Тони Рейнс – Жан-Мишель Фродон) 7
«Издалека» *(Desde allá)* (Зара Абдуллаева) 10
«Изумительный» *(Il divo: La spettacolare vita di Giulio Andreotti)* (Антон Долин) ... 7
«Илья Муромец» (Нина Спутницкая) ... 5
«Имя розы» *(Der Name der Rose)* (Нина Цыркун) 8
«Инсайт» (Андрей Смоляков – Нина Зархи 6
Катерина Тарханова) 6
«Июльский дождь» (Лев Рошаль 9
Игорь Савельев) 9
«Канава» *(Jiabiangou)* (Андрей Василенко) 3
«Кайф с доставкой» *(High Maintenance)*, *ТВ* (Борис Локшин) 4
«Как жизнь без меня» (*рубрика* «Короткий метр: итоги:») 6
«Карьера Рудди» (Джереми Хикс) 1
«Катя Креналинова» (Зара Абдуллаева) 1

«Киев – Москва», *альманах* (Илья Бобылев) 1
«Кира» (*рубрика* «Короткий метр: итоги») 6
«Кладбище блеска» *(Rak ti Khon Kaen)* (Марина Дроздова 7
Евгений Майзель) 9
«Клан» *(El Clan)* (Стас Тыркин) 10
«Клан Сопрано» *(The Sopranos)*, *ТВ* (Борис Локшин) 4
«Класс коррекции» (Зара Абдуллаева, Алексей Медведев) 3
«Клинч» (Нина Цыркун) 9
«Клуб» *(El Club)* (Елена Плахова 3
Нина Цыркун) 3
«Когда мы мечтали» *(Als wir träumten)* (Андреас Дрезен – Марина Торопыгина 3
Нина Цыркун) 3
«Конвейер смерти» (Джереми Хикс) 1
«Кризис: обратная сторона президентства» *(Crisis: Behind a Presidential Commitment)* (Максим Казючиц) 1
«Кэрол» *(Carol)* (*рубрика* «Здесь и теперь» 7
Елена Плахова) 7
«Ларисина артель» (Илья Бобылев) 8
«Ленинград-46», *ТВ* (Нина Цыркун) 4
«Лето» (*рубрика* «Здесь и теперь») 6
«Лица ноября» *(Faces of November)* (Максим Казючиц) 1
«Лишний человек» *(L'uomo in più)* (Антон Долин) 7
«Лобстер» *(The Lobster)* (Евгений Гусятинский 7
рубрика «Здесь и теперь» 7
Йоргос Лантимос – Алекс Ритман) 7
«Ловушка» *(Taklub)* (Игорь Сукманов) .. 7
«Лузеры» *(Каръци)* (Игорь Савельев) 8
«Любовник» *(L'amant)* (Нина Цыркун) .. 8
«Люля Бек» (Мария Михайлова) 1
«Майдан» *(Maidan)* (Илья Бобылев 1
Дмитрий Десятерик 1
рубрика «Здесь и теперь») 1
«Макбет» *(Macbeth)*, *реж. Джастин Курзел* (*рубрика* «Здесь и теперь») 7
«Малышка из рыбной лавки» *(Malá z rybárny)* (Нина Спутницкая) 12
«Маргерита» *(Marguerite)* (Марина Дроздова) 10
«Марсианин» *(The Martian)* (Нина Цыркун) 9
«Масоны» (Дарья Власова – Даниил Дондурей – Нина Зархи 6
рубрика «Здесь и теперь») 6
«Меллори» *(Mallory)* (Елена Стишова) 7
«Милый Ханс, дорогой Петр» (Якоб Диль – Марина Торопыгина 9
Нина Зархи – Александр Миндадзе ... 8
Никита Карцев 8
Евгений Майзель 9
Елена Стишова 8
Катерина Тарханова 8
Павел Финн) 8
«Мне двадцать лет» («Застава Ильича») (Игорь Савельев 9
репринт публикации в «ИК») 9
«Мой брат Бэтмен» (*рубрика* «Здесь и теперь») 6
«Мой король» *(Mon roi)* (*рубрика* «Здесь и теперь») 7
«Молодая гвардия», *ТВ, реж. Леонид Пляскин* (Андрей Архангельский) 5
«Молодая кровь» *(«С высоко поднятой головой», La tête haute)* (*рубрика* «Здесь и теперь») 7
«Молодость» *(Youth)* (Антон Долин 7
рубрика «Здесь и теперь» 7
Паоло Соррентино – Найджел Смит) 7
«Музей «Революция» (Илья Бобылев) ... 8
«Муравьиная история» *(Pipra v idya)* (Сергей Анашкин) 12
«Мы» (Мария Щербакова) 9
«Наемница» *(Sicario)* (Катерина Тарханова) 12
«На пороге страха» *(Beyond the Fear)* (*рубрика* «Здесь и теперь») 1
«Настя» (*рубрика* «Здесь и теперь») 6
«Наша младшая сестра» *(«Дневник Умимати», Umimachi Diary)* (*рубрика* «Здесь и теперь») 7
«Невидимый город» *(Neredzamā Pilsēta)* (Инна Ткаченко) 1
«Непокоренные» (Джереми Хикс) 3
«Не стреляйте в оператора!» (Илья Бобылев) 9
«Новый Гулливер» (Нина Спутницкая) 5
«Однажды в Ростове» (Елена Стишова 4
Константин Худяков – Никита Карцев) 4

«Орлеан» (Наталья Сиривля) 8
«Оскорбленная Венера» (Мария Михайлова) 1
«Палач», *ТВ* (Наталья Сиривля) 12
«Первичные выборы» *(Primary)* (Максим Казючиц) 1
«Перемирие» (Илья Бобылев) 9
«Перламутровая пуговица» *(El botón de nácar)* (Нина Цыркун) 3
«Песнь песней» *(«Пісня пісень»)* (Елена Стишова) 7
«Пионеры-герои» (Зара Абдуллаева, Алексей Медведев 3
Наталья Кудряшова: *фрагменты пресс-конференции в Сочи* 6
Кристина Матвиенко 6
Андрей Смоляков – Нина Зархи 6
Елена Стишова 3
Нина Цыркун) 3
«ПМР» *(PMR)* (*рубрика* «Здесь и теперь») 1
«Под электрическими облаками» (Алексей Герман-младший – Сергей Сычев 3
Елена Стишова 3
Нина Цыркун) 3
«Пока безумие нас не разлучит» *(Feng ai)* (Андрей Василенко) 3
«После Аушвица» *(Nach Auchwitz)* (Евгений Майзель) 12
«Последствия любви» *(Le conseguenze dell'amore)* (Антон Долин) 7
«Президент» *(The President)* (Евгений Майзель) 9
«Признания нацистского шпиона» *(Confessions of a Nazi Spy)* (Джереми Хикс) 1
«Прикосновение греха» *(Tian zhu ding)* (Евгений Майзель 9
Цзя Чжанкэ – Тони Рейнс – Жан-Мишель Фродон) 7
«Про любовь» (Владимир Лященко 6
Андрей Смоляков – Нина Зархи 6
Игорь Толстунов – Даниил Дондурей – Нина Зархи) 6
«Просветление: Сайентология и причуды веры» *(Going Clear: Scientology and the Prison of Belief)* (Максим Казючиц) 8
«Профессор Мамлок» (Джереми Хикс) 1
«Путешествие с Дюком Эллингтоном» *(On the Road with Duke Ellington)* (Максим Казючиц) 1
«Рабин, последний день» *(Rabin, the Last Day)* (Амос Гитай – Ален Эльканн) 10
«Район Тэси: к западу от железной дороги» *(Tiexi qu)* (Андрей Василенко) 3
«Реконструкция» *(Reconstruction)* (Мария Щербакова) 9
«Родина», *реж. Петр Буслов* (Андрей Смоляков – Нина Зархи 6
Елена Стишова) 6
«Родина», *ТВ, реж. Павел Лунгин* (Максим Казючиц) 5
«Руслан и Людмила» (Нина Спутницкая) 5
«Рыцарь кубков» *(Knight of Cups)* (Нина Цыркун) 3
«Садко» (Нина Спутницкая) 5
«Сайнфелд» *(Seinfeld)*, *ТВ* (Борис Локшин) 4
«Сампо» (Нина Спутницкая) 5
«С высоко поднятой головой» *(«Молодая кровь», La tête haute)* (*рубрика* «Здесь и теперь») 7
«Секс в большом городе» *(Sex and the City)*, *ТВ* (Борис Локшин) 4
«Семь лет в Тибете» *(Seven Years in Tibet)* (Нина Цыркун) 8
«Семья Оппенгейм» (Джереми Хикс) ... 1
«Сказка о царе Салтане» (Нина Спутницкая) 5
«Сладкая жизнь» (Инна Ткаченко) 1
«Смерть рабочего» *(Workingman's Death)* (Андрей Василенко) 3
«Событие» *(The Event)* (Евгений Гусятинский) 10
«Сокровище» *(«Клад», Comoara)* (Евгений Майзель) 9
«Спасение» (фрагменты пресс-конференции в Сочи 6
Андрей Смоляков – Нина Зархи) 6
«Страна ОЗ» (Зара Абдуллаева 6
Андрей Смоляков – Нина Зархи 6
Елена Стишова) 6
«Стул» *(The Chair)* (Максим Казючиц) 1
«Существо» *(The Entity)* (Мария Щербакова) 9
«Сын Саула» *(Saul fia)* (*рубрика* «Здесь и теперь» 7

Лариса Малюкова 7
Ласло Немеш – Петр Шепотинник) 7
«Сырая нефть» *(Caiyou riji)* (Андрей Василенко) 3
«Такси» *(Taxi), реж. Джафар Панахи* (Андрей Плахов 3
Нина Цыркун) 3
«Телевидение» *(Television)* (Сергей Анашкин) 12
«Тело» *(Cialo)* (Нина Цыркун) 3
«Тень позади Луны» *(Anino sa likod ng buwan)* (Евгений Майзель) 9
«Тони Манеро» *(Tony Manero)* (Зара Абдуллаева) 10
«Тотем волка» *(Wolf Totem)* (Нина Цыркун) 8
«Трансъевропейский экспресс» *(Trans-Europ-Express)* (Мария Щербакова) 9
«Третье лицо единственного числа» *(Third Person Singular Number)* (Сергей Анашкин) 12
«Три сестры» *(San zimei)* (Андрей Василенко) 3
«Тряпичный союз» (Андрей Смоляков – Нина Зархи 6
Игорь Сукманов) 6
«Тысяча и одна ночь: 1. Беспокойный» *(As Mil e Uma Noites: Vo 1, O Inquieto)* (Андрей Василенко) 7
«Убийца» *(Nie yin niang), реж. Хоу Сяосень* (*рубрика* «Здесь и теперь» 7
Евгений Майзель) 9
«Удар головой» *(Coup de tête)* (Нина Цыркун) 8
«Унесенные пулями» *(Yi bu zhi yao)* (Марина Дроздова) 3
«Уход на дому» *(«Домашний уход», Domácí péce)* (Елена Стишова) 7
«Фарца», *ТВ* (Катерина Тарханова) 4
«Физрук», *ТВ* (Владимир Колотаев) 4
«Фотограф» *(Photographer)* (Елена Стишова) 7
«Франкофония» *(Francofonia)* (Вадим Рутковский) 10
«Хоббит: Битва пяти воинств» *(The Hobbit: The Battle of the Five Armies)* (Антон Долин) 1
«Хоббит: Нежданное путешествие» *(The Hobbit: An Unexpected Journey)* (Антон Долин) 1
«Хоббит: Пустошь Смауга» *(The Hobbit: The Desolation of Smaug)* (Антон Долин) 1
«Хуциев. Сериал», *ТВ* (Наталья Сиривля) 9
«Чайки» (Андрей Смоляков – Нина Зархи 6
Елена Стишова 3
Нина Цыркун) 3
«Человек без имени» *(Wu ming zhe)* (Андрей Василенко) 3
«Человек живет для лучшего» *(Something Better to Come)* (Андрей Плахов 1
Александр Митта 1
«Черные деньги» *(Tong dao)* (Андрей Василенко) 3
«Черные и белые в цвете» *(La victoire en chantant)* (Нина Цыркун) 8
«Чжун Го – Китай» *(«Китай», Chung Kuo – Cina)* (Андрей Василенко) 3
«Шум деревьев» *(Le bruit des arbres)* (Елена Стишова) 7
«Эйзенштейн в Гуанахуато» *(Eisenstein in Guanajuato)* (Питер Гринуэй – Петр Шепотинник 3
Марина Дроздова 3
Нина Цыркун) 3
«Эпизоды» *(Episodes), ТВ* (Татьяна Алешичева) 4
«Это не я» (*рубрика* «Короткий метр: итоги») 6
«Я позвоню первым» *(«Кто стучится в дверь ко мне?», I Call First)* (Мария Щербакова) 9
«Я – ФЕМЕН» *(Je suis FEMEN)* (Инна Ткаченко) 1
Every Thing Will Be Fine (Нина Цыркун) 3
High Maintenance, *ТВ* (Борис Локшин) 4

Аннотации научных статей

Николай Ларионов. Кассовые сборы – технология прогноза

За последние шесть лет прогнозирование боксофиса кинотеатров стало неотъемлемой частью существования отрасли. В статье подробно рассматриваются девятнадцать показателей, по которым в настоящее время рассчитывается потенциальный коммерческий успех проекта. Особое внимание автор уделяет конкуренции между кинопоказом и остальными видами досуга, а также способности российского фильма ответить на ожидания разных групп аудитории.

Кинопоказ, успех, критерии прогноза, бренд, ожидание, сборы

Ксения Леонтьева, Юлия Овчинникова, Кристина Синяпкина. Кинопоказ: настроения бизнеса

В статье представлены результаты осеннего опроса предпринимателей в сфере российского кинопоказа – представителей федеральных, региональных, местных киносетей, а также независимых кинотеатров. Охват выборки составил 56 процентов кинозалов. Результаты исследования свидетельствуют о настроениях кинопоказчиков, кадровой политике в этой сфере, реальной посещаемости российских фильмов в условиях экономического кризиса.

Кинорынок, управление кинотеатром, кризис, посещаемость, кадры, доля российских фильмов

Наталия Галкина. Маркетинговое меню

По мнению исследователей, каждый третий зритель блокирует рекламные сообщения: переключает телеканалы или микширует звук. Автор рассматривает новые маркетинговые технологии продвижения продуктов на кинотеатральном рынке, а также различные современные теории эффективной рыночной политики.

Маркетинг, теория, поведение потребителя, реакции, оценки респондентов

Александр Лужин. Эффективность рекламы кино на ТВ

По данным исследования компании Movie Research, большая часть огромных затрат на телерекламу отечественных фильмов оказалась крайне неэффективной. Многие проекты потратили на продвижение больше половины итоговых кассовых сборов. При этом качество рекламных материалов неспособно сегодня привлечь российского зрителя в кинотеатр.

Реклама, телевидение, сборы, затраты, эффективность, посещаемость кинотеатров

Катерина Тарханова. Вынул ножик из кармана

Рецензия на фильм Дени Вильнёва «Наемница» (США). Анализируя фильм известного режиссера, критик рассматривает трансформацию типичного полицейского триллера в философское размышление о природе государства. Делается вывод о том, что «государства не существует», а есть только «личное отношение, личная месть, личные связи и только личные войны», в основе которых первобытная жестокость.

«Наемница», Дени Вильнёв, триллер, визуальная философия, моральная дилемма, закон и справедливость

Наталья Сиривля. Треугольник Карпмана

Статья о сериале «Палач» (Россия) рассматривает подлинную историю, положенную в его основу, как сенсационную, опровергающую главные стереотипы отечественного массового сознания. Рецензия строится на исследовании таких понятий, как «банальность зла», «посттравматический синдром», «треугольник Карпмана» (или «треугольник судьбы») – модель обмена ролями жертвы, спасителя и преследователя.

«Палач», Вячеслав Никифоров, Андрей Смоляков, стереотипы массового сознания, «банальность зла», «посттравматический синдром», «треугольник судьбы», модель, жертва, спаситель, преследователь

Нина Спутницкая. Три сестры чехов, или Унылая жизнь девушки-рыбы

Рецензия на анимационный фильм чешского режиссера Яна Балея «Малышка из рыбной лавки» (Чехия – Франция – Словакия). Отмечается, что в фильме по мотивам сказки Андерсена нивелированы романтико-поэтические компоненты, сюжет решается в жанре социальной мелодрамы, а в художественном плане экранизация несет на себе влияние американской школы анимации.

«Малышка из рыбной лавки», Ян Балей, «Русалочка», Андерсен, американская анимация, эксцентрика

Евгений Майзель. Чемодан – вокзал – Освенцим

Рецензия на фильм Яна Соботки «После Аушвица» (Германия), показанный на российском кинофестивале «Волоколамский рубеж» и посвященный современным будням польского историко-музейного комплекса, который расположен на месте лагеря смерти. Автор анализирует особенности неигрового нарратива картины, связывая их с проблемами

репрезентации исторических артефактов и свидетельств.
«После Аушвица», Ян Соботки, Аушвиц/Освенцим, Холокост, память, репрезентация, музеификация, вещи и люди

Максим Казючиц. Александр Невский, формат спортивный
Статья посвящена анализу исторического фэнтези, которое становится популярным в целевых аудиториях российского ТВ. На примере сериала Михаила Колпахчиева «Дружина» (Россия) автор рассматривает связи этого жанра с историческими фильмами советского периода, а также изменения в дискурсе исторического нарратива, в том числе переориентацию производителей, связанную с экономическими проблемами последнего времени. Особое внимание уделяется становлению православия как спутника самодержавия.
«Дружина», Михаил Колпахчиев, Ярослав, Александр Невский, историко-патриотическое фэнтези, русская идея

Екатерина Тарханова. Непрерывный фейспалм
Автор рассматривает феномен появления массового телесериального продукта, спекулирующего на интересе публики к личной жизни известных людей. Анализируются причины популярности такого рода псевдобайопиков как в целевой, так и в нецелевой аудитории, особенности их конструирования и воздействие на зрителей, а именно культивирование низменных инстинктов «замочной скважины». Подчеркивается, что акцент на селебритис замещает реальную фактологию и подлинную историю.
ТВ-сериалы, байопик, спекуляция, целевая аудитория, низменный инстинкт

Елена Стишова. Долгое прощание
На материале двух киносмотров – «Киношока», ветерана отечественного фестивального движения, и молодого Тбилисского открытого кинофорума (TOFF) – автор анализирует актуальную геополитическую ситуацию, заметно ослабившую тонус международных киноконкурсов. Есть ли у фестивалей шанс выйти из тени политической борьбы на постсоветском пространстве?
«Киношок», Тбилисский открытый кинофорум, кинофестиваль, постсоветское пространство, актуальная геополитическая ситуация

Антон Долин. Гамлет. Принц Гамлет
Джеймс Бонд глазами Сэма Мендеса. Автор статьи анализирует два последних фильма бондианы «007: Координаты Скайфолл» и «007: Спектр» как дилогию Сэма Мендеса, который выстраивает повествование как парафраз трагедии Шекспира и переосмысляет приключения агента 007 в новом классическом ключе. Для самого Мендеса эти экранные работы стали возможностью заполнить пробел в его театральных постановках Шекспира. С этой точки зрения в статье последовательно рассматриваются основные образы и сюжетные линии анализируемых картин.
Сэм Мендес, «007: Координаты Скайфолл», «007: Спектр», Гамлет, Джеймс Бонд, Шекспир, Марсель Пруст, популярная франшиза, память

Сергей Анашкин. О телевизорах и муравьях
Творческий портрет Мустофы Сарвара Фаруки, «репрезентанта бангладешского кинематографа», режиссера нового поколения, родившегося в независимой Бангладеш. Автор статьи анализирует фильмы режиссера, особо отмечая его владение жанровой палитрой, визуальной выразительностью и способность переключать нарративные регистры.
Мустофа Сарвар Фаруки, Бангладеш, иллюзионизм, проблемное кино

Борис Фрумин. Киноэлементы
В статье, первая часть которой опубликована в № 11/2015 «ИК», автор обобщает свой многолетний опыт педагога и исследователя истории кино: его кинокласс – это и обучение основам ремесла (теория), и особая методика, основанная на постоянной практике его студентов – сценаристов, режиссеров, операторов и актеров. Сформулировав «свой» список основных киноэлементов – таких, как свет, ракурс, вертикаль, уровни, активность, укрупнение, субъективный кадр, эпизод и деталь, блокировка, движение и т.п., – автор проверяет/подтверждает его, подробно анализируя эпизоды и даже отдельные кадры классических фильмов.
Борис Фрумин, киноэлементы, кинокласс, кинообразование

SUMMARY

Russian part

Distribution and Russian cinema. Round table talk at IK.

Nikolai Larionov

Box-office – technology of prognostication

The article dwells on 19 pointers needful to calculate potential box-office. The author draws special attention to the competition between movie screening and the other entertainments as well as to potential of Russian cinema to meet the expectations of various segments of the audience.

Movie screening, success, prognostication criteria, brand, expectations, box-office

Xenia Leontyeva, Yulia Ovchinnikova, Kristina Sinyapkina

Theatrical distribution: business mood

The returns of the autumn audit in the sphere of domestic theatrical distribution, representing federal, regional and local cinema circuits as well as independent theatres. The scope of selection is 56 percent of the screening rooms. They show the mood of the distributors, stuffing policy, actual attendance of Russian films under economic crisis.

Cinema market, management, crisis, attendance, staff, share fraction of Russian films

Nataliya Galkina

Market menu

Theatrical promotion of Russian cinema – mechanisms and returns. The investigators argue, that every third spectator blocks advertizing units, either flipping through the channels or spinning. The author considers new marketing strategies in promotion of the products on the movie screening market, and various actual theories of effective marketing policy.

Marketing, theory, consumer's behavior, reactions, calculating values

Alexander Luzhin

Advertising effectiveness of cinema on TV

According to the Movie Research data, the major part of huge expenses on TV advertizing of domestic cinema turned out to be extremely inefficient. Many projects spent more than a half of the anticipated box-office for promotion. At the same time the quality of advertizing stuff is incapable to attract Russian spectators into cinema theatres nowadays.

Advertizing, TV, box-office, expenditure, efficiency, movie theater attendance

Katerina Tarkhanova

Primordial cruelty

Review of Denis Villeneuve's SICARIO (USA). Analyzing the film by a well-known Canadian director, the author considers transformation of a regular cop thriller into philosophical reflection over the nature of a state. A conclusion is made that there is no any state at all, but an interpersonal relation, personal revenge, personal ties and personal wars based upon primordial cruelty.

SICARIO, Denis Villeneuve, thriller, visual philosophy, moral dilemma, law and justice

Nina Sputnitskaya

Three sisters of Czechs, or A sad life of the fish-girl

Review of the Czech animator Jan Balej's MALÁ Z RYBÁRNY (Czech Republic – France – Slovakia). The critic marks, that in Hans Christian Andersen's THE MERMAID adaptation romantic and poetic elements are neutralized, the plot is developed in the genre of social melodrama and from an aesthetical point of view it bears impact of American animation.

MALÁ Z RYBÁRNY, Jan Balej, Hans Christian Andersen, THE MERMAID, American animation, eccentricity

Evgeny Maizel

Suitcase – railway station – Auschwitz

Volokolamsk-2015. Review of Jan Sobotka's AFTER AUSCHWITZ (Germany), devoted to contemporary routine of the Polish museum, situated on the place of the notorious death camp. The author analyzes peculiarities of non-feature narration, connecting them with the problems of representation of historical arte-facts and evidence.

AFTER AUSCHWITZ, Jan Sobotka? Holocaust, memory, representation, museumification, things and people

Natalya Sirivlya

Karpman's triangle

Review of THE BUTCHER TV-series (Russia). The article considers the real events which served as

a base of the story, as a sensational one, deflating stereotypes of domestic mass consciousness. Such categories, as banality of evil, post-traumatic syndrome, Karpman's triangle (or the triangle of fate) are employed in the analysis.
THE BUTCHER, Viacheslav Nikiforov, stereotypes of mass consciousness, banality of evil, post-traumatic syndrome, Karpman's triangle, victim, savior, pursuer

Maxim Kazyutchits
Alexander Nevsky, sportif format
The article is devoted to analysis of historical fantasy gaining popularity among target audience of Russian TV. Basing on TV-series DRUZHINA, the author considers ties of this genre with historical films of the Soviet period, as well as changes in discourse of historical narration, including new orientation of the makers, connected with economical problems of the recent time. Establishment of orthodoxy as the autocracy companion is specially pinpointed.
DRUZHINA, Yaroslav, Alexander Nevsky, historico-patriotic fantasy, Russian idea

Katerina Tarkhanova
Endless facepalm
The author considers phenomenon of mass TV production, cashing in on public interest towards private life of well-known persons. The reasons for popularity of pseudo-biopics of the sort among both target and non-target audience are analyzed, as well as details of their construction and impact upon viewers, that is addicting to lowly instincts. The author also pinpoints that accentuation on celebrities substitutes real factual knowledge and history.
TV-series, biopic, cashing in, target group, lowly instinct

Elena Stishova
Long farewell
Anapa-2015. Tbilisi-2015. Basing on the programs of the two film festivals – one of the oldest Kinoshok and the fresh one in Tbilisi, the author analyzes actual geo-political situation that has weakened tonicity of international film competitions.
Kinoshok, Tbilisi' cinema forum, post-Soviet space, actual geo-political situation

Anton Dolin
Hamlet. Prince Hamlet
SKYFALL and SPECTRE: James Bond through the eyes of Sam Mendes. The author considers two latest films of bondiana as Sam Mendes' duology, narrated as a paraphrase of the Shakespearean tragedy and representing the popular franchise in a new classical key. Mendes also jumps at the chance to bridge lacuna in his Shakespearean theatricals. The major characters and motives of the pictures in question are analyzed in this perspective.
SKYFALL, SPECTRE, Sam Mendes, James Bond, Hamlet, Shakespeare, Marcel Proust, popular franchise, memory

Sergei Anashkin
On TV-sets and ants
Portrayal of Mostofa Sarwar Farooki. Creative history of the representative of Bangladesh cinema, the filmmaker of a new generation, who was born in the independent country. The author considers the mastery of Farooki in genre composition, visual imagery and capacity in diversion of narrative keys.
Mostofa Sarwar Farooki, Bangladesh, illusionism, actual cinema

Boris Frumin
Cine-elements
In the concluding part of the article (see: IK, № 11/2015) the author sums up his experience as a teacher and researcher of film history. His cine-class, boasting of method of its own, includes a special list of basic elements, such as light, recourse, vertical, levels, activity, blow-up, subjective frame, episode and detail, blocking, movement, etc. These elements are approbated through analysis of classical cinema.
Boris Frumin, cine-elements, cinema class, cinema education

Olga Nagdaseva
Cramped world
Script.

Index IK 2015

№12 (*декабрь*) 2015 12

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 29.12.15. Подп. к печати 21.01.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 20809
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

16+

© Журнал «Искусство кино», 2015

ISSN 0130-6405